ISSN 0371-4284

СОВЕТСКОЕ ФОТО 83 4

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР

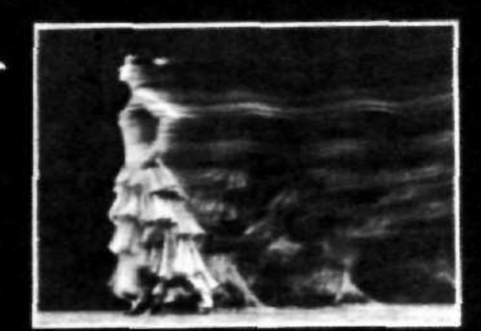


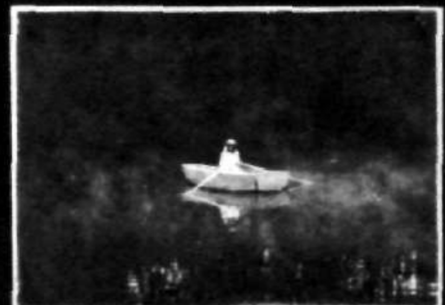
НА ОБЛОЖКЕ:

ЮРИ ВЕНДЕЛИН,
ВИКТОР РУДЬКО
(ТАЛЛИН)

РИТМ

УТРО





ФОТОПУБЛИЦИСТИКА. ВЫСТАВОЧНЫЙ СТЕНД «СФ»



ЮРИЙ ТРАНКВИЛЛИЦКИЙ
ШАХТЕРЫ





ВАДИМ НЕКРАСОВ
ПРЫЖОК

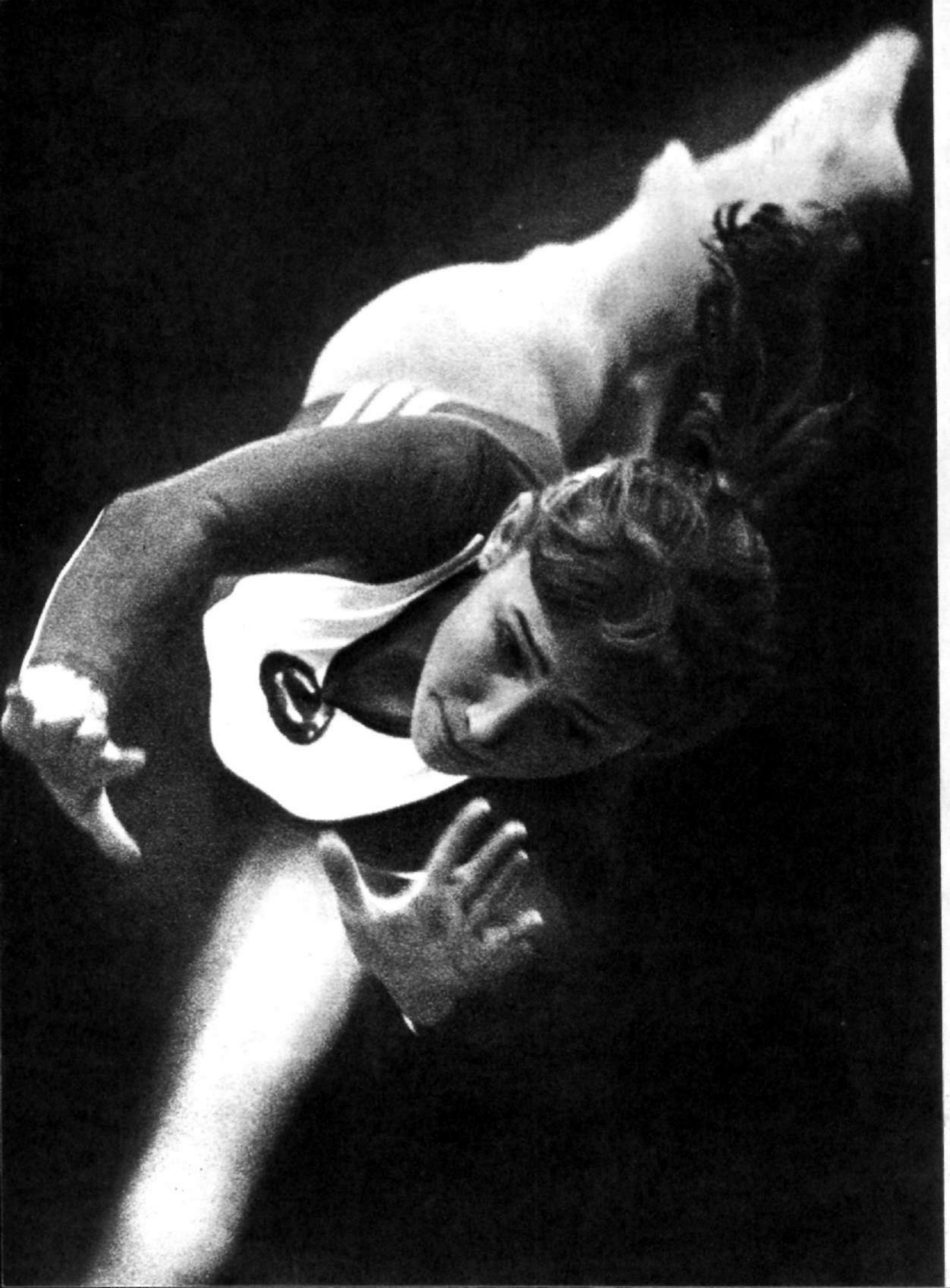
АЛЬБЕРТ ПУШКАРЕВ
НА РАБОТУ В КОСМОС

ПЕТР НОСОВ
НЕЙРОХИРУРГ











СОВЕТСКОЕ ФОТО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР АПРЕЛЬ 1983

Адрес редакции:
101878, ГСП, Москва, Центр
М. Лубянка, 14

Телефоны:
зав. редакцией
221-04-97
секретариат
294-53-44
отдел фотожурналистики
228-69-48
отдел фотоискусства и фотолюбительского творчества
228-99-11
отдел истории и теории фотографии
294-82-14
отдел техники
228-66-38
отдел писем
221-43-67

А10862
сдано в набор 31.01. 83 г.
подп. в печ. 11.03.83 г.
формат 60×90¹/₈
6,75 печ. л. + 0,5 обл.
учетно-издат. листов 10,57
тираж 250 000
заказ 772
цена 70 коп.

Ордена Трудового Красного Знамени Московская типография № 2 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
129085, Москва, проспект Мира, 105

ОСНОВАН В АПРЕЛЕ 1926 г.

В НОМЕРЕ:

Первые публикации портретов В. И. Ленина

Многие читатели просят рассказать, когда впервые появились в печати фотопортреты В. И. Ленина, какие именно снимки послужили оригиналами, как выглядели эти тиражированные изображения, видел ли их сам Владимир Ильич? На эти вопросы мы попросили ответить собирателя ленинских портретов, автора книги «Лениниана в открытках» Михаила Степановича Забоченя.

Первые изображения Владимира Ильича Ленина на почтовых карточках стали распространяться в нашей стране вскоре после Февральской революции 1917 года.

В форме почтовой карточки одним из первых был издан фотопортрет Владимира Ильича между февралем и октябрем 1917 года петроградским издательством «Идеал». На открытке воспроизведена фотография Владимира Ильича, обнаруженная после Февральской революции в следственном деле царской охранки. Выполнен снимок в Петербурге в доме предварительного заключения между 9 и 20 декабря (по старому стилю) 1895 года после ареста В. И. Ленина по делу «Союза борьбы за освобождение рабочего класса».

В ноябре 1917 года издана серия открыток — портретов членов Совнаркома первого рабоче-крестьянского правительства. Оригиналом для ленинского портрета послужила та же фотография 1895 года.

При знакомстве с этой серией невольно напрашивается вопрос — почему для издания официального портрета Председателя Совнаркома в 1917 году оригиналом был взят снимок более чем двадцатилетней давности?

На этот вопрос отчасти ответил Петр Оцуп, которому было поручено сфотографировать состав Совнаркома.

В ноябре 1917 года Оцуп снял в Смольном А. М. Коллонтай, Н. В. Крыленко, А. В. Луначарского, М. С. Урицкого и других членов правительства. Сфотографировать же В. И. Ленина ему не удалось, и вот почему. Владимир Ильич только что вернулся из Финляндии, где скрывался от охранки Временного правительства и в целях конспирации вынужден был сбрить усы и бороду. Когда Оцуп обратился к Ленину за разрешением сделать его портрет, Владимир Ильич вежливо, но решительно ответил:

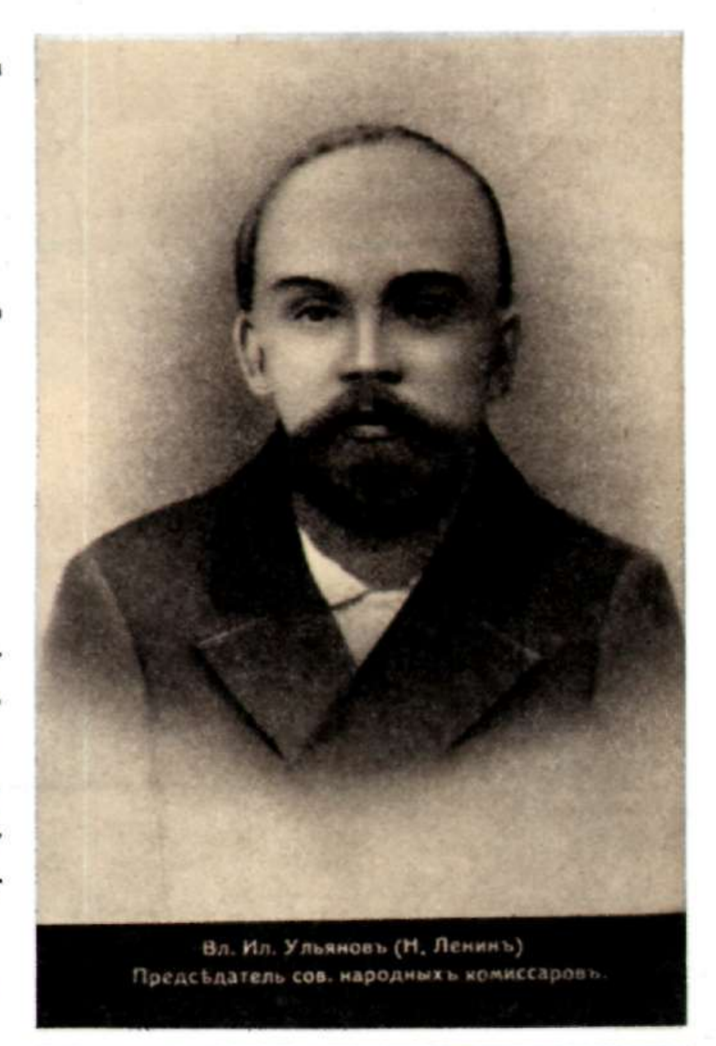
«Сейчас не стоит, товарищ. Когда я приму свой обычный вид — вот тогда пожалуйста...»

Оцуп сдал все сделанные им фотографии, кроме портрета В. И. Ленина. Пришлось опять обратиться к снимку 1895 года, так как более поздних снимков в редакции не было.

О наличии известных теперь ленинских портретов десятых годов тогда еще никто не знал. А фотографий, относящихся к первому периоду жизни Ильича в эмиграции, просто не существовало. Начало века вождь встретил в обстановке сложной борьбы за организационное укрепление партии. Владимир Ильич не только не фотографировался сам, но и решительно запрещал делать это другим товарищам: царские сыщики ходили буквально по пятам, приходилось постоянно менять паспорта и адреса явок.

В 1906 году Ильич нелегально приезжал в Москву. Ярко-рыжие усы, лихо закрученные вверх, гладко выбритый подбородок, суконная поддевка, приказчичий картуз с лаковым козырьком... Кто бы узнал в этом облике Ленина?

Окончание см. на стр. 18



Вл. Ил. Ульяновъ (Н. Ленинъ)
Председатель сов. народныхъ комиссаровъ.



В. И. Ульянов (Ленин).

ОДНА ИЗ ПЕРВЫХ СОВЕТСКИХ ОТКРЫТОК С ИЗОБРАЖЕНИЕМ В. И. ЛЕНИНА. ИЗ СЕРИИ ПОРТРЕТОВ ЧЛЕНОВ СОВНАРКОМА. ТИРАЖИРОВАНА ФОТОСПОСОБОМ В НОЯБРЕ 1917 г.

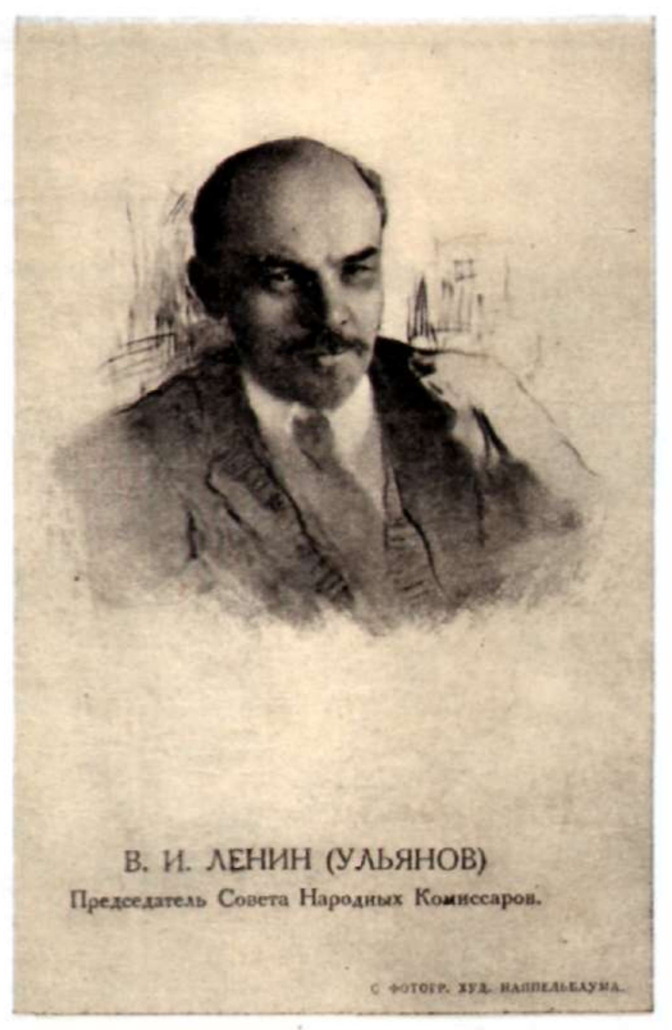
ПЕРВАЯ МАССОВАЯ ОТКРЫТКА С ИЗОБРАЖЕНИЕМ В. И. ЛЕНИНА. НАПЕЧАТАНА ТИПОГРАФСКИМ СПОСОБОМ. АВТОР ПОРТРЕТА М. НАППЕЛЬБАУМ. ВЫПУЩЕНА КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВОМ «КОММУНИСТ» В 1918 г.

ПЕРВАЯ МАССОВАЯ ОТКРЫТКА С ИЗОБРАЖЕНИЕМ В. И. ЛЕНИНА, ВЫПУЩЕННАЯ 15-Й ГОСУДАРСТВЕННОЙ ТИПОГРАФИЕЙ В 1918 г.

В. И. ЛЕНИН ЗА РАБОЧИМ СТОЛОМ В КРЕМЛЕ. АВТОР ПОРТРЕТА П. ОЦУП. ОТКРЫТКА НАПЕЧАТАНА ФОТОСПОСОБОМ В 1919 г.

В. И. ЛЕНИН. ПОРТРЕТ РАБОТЫ П. ОЦУПА. ОТКРЫТКА ВЫПУЩЕНА ТИПОГРАФСКИМ СПОСОБОМ ТРЕСТОМ «МОСПЕЧАТЬ» В 1921 г.

В. И. ЛЕНИН. ПОРТРЕТ РАБОТЫ А. ЛЕВИЦКОГО. ОТКРЫТКА НАПЕЧАТАНА ФОТОСПОСОБОМ, ИЗДАНА ВСЕРОССИЙСКИМ ФОТОКИНОКОМИТЕТОМ В 1922 г.


В. И. ЛЕНИН (УЛЬЯНОВ)
Председатель Совета Народных Комиссаров.
С ФОТОГР. ХУД. НАППЕЛЬБАУМА.


В. И. Ленин.


Вл. Ил. Ульянов (Н. Ленин.)



Виктор Резников **Фотокадры — символы**

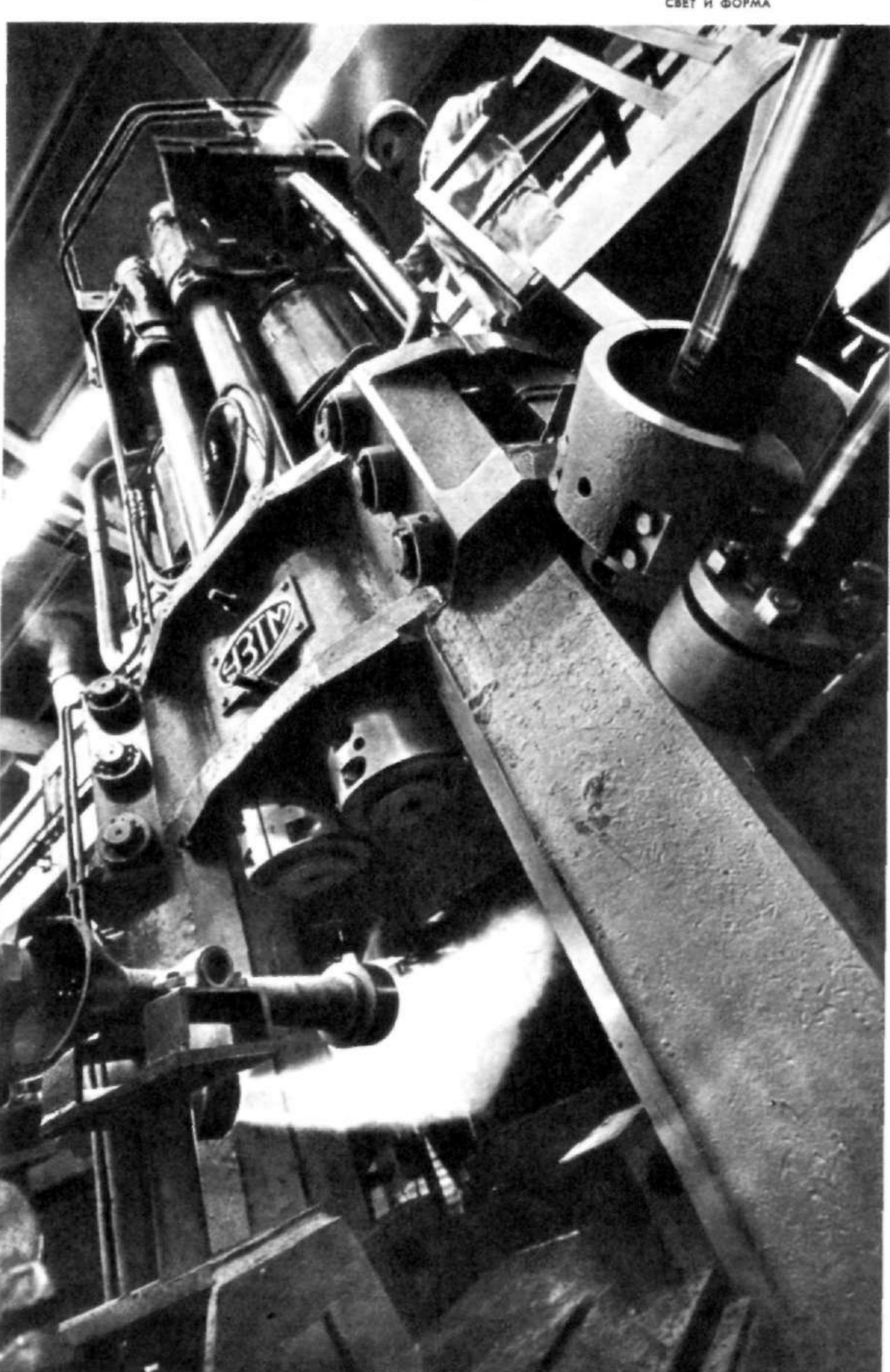
Фотокорреспондент
журнала «Советский Союз»

СТАЛЬНЫЕ МУСКУЛЫ ИНДУСТРИИ

СВЕТ И ФОРМА

Редакционное задание было сформулировано предельно просто и ясно: снять очерк, рассказывающий о том, как советские люди трудятся над выполнением Продовольственной программы, стараясь охватить эту нужную и важную тему по возможности более широко, обобщенно. Мысль сразу устремилась по знакомой колее: главное — придать изложению стройность и законченность, которая позволит читателю-зрителю, переходя от одного кадра к другому, освоить сюжет, предложенный мною. Ничего не скажешь, в принципе колея — вещь необходимая, по накатанному ехать значительно удобнее, чем по целине. Но наступает, однако, какой-то предел, когда она становится слишком глубокой, и эта самая наезженность из достоинства превращается в недостаток. Словом, в работе над этим очерком я решил отказаться от ставшего уже привычным повествовательного способа изложения материала и сделать очерк-плакат, очерк-обобщение. Прежде всего было решено: изображение и текст должны не просто сосуществовать на журнальной полосе, но составить единое целое, то есть изображение не будет просто иллюстрацией к тексту, а текст — комментарием к изображению. Подобно тому как в кинематографе сочетание двух соседних кадров может дать в сумме нечто третье, качественно отличное по воздействию на зрителя, хотелось, чтобы в очерке синтез изображения и текста тоже дал бы новое производное — обобщенный художественный образ.

Здесь настало время сказать, что этот очерк стал для меня поворотным пунктом — вслед за ним мне пришлось решать индустриальную тему, делалась она, разумеется, несколько по-иному, но принцип подхода к кадру, фотографический «почерк» сходны. Каждый кадр я стал рассматривать как некий знак, символ, сразу настраивающий читателя-зрителя на идейное и эмоциональное восприятие темы. Но одно дело — умозрительно представлять себе структуру будущего очерка, и совсем другое — правильно подо-







УРОЖАЙ В КОЛБАХ

брать наиболее выразительные и, стало быть, самые сильнодействующие символы-знаки. И еще: важно представлять себе не только то, что надо снимать, но и как это снимать, *то есть появляется необходимость* осмыслить новые принципы и методы работы над очерком. Скажу сразу: кое-что из того, что мне виделось новым, оказалось «хорошо забытым старым». Это прежде всего относится к использованию широкоугольной оптики. Правда, во времена Бориса Игнатовича, мастерски владевшего «широкоугольником», технические возможности были далеко не такими, как теперь, и именно современный «широко*угольник» позволил мне* решить многие творческие задачи.

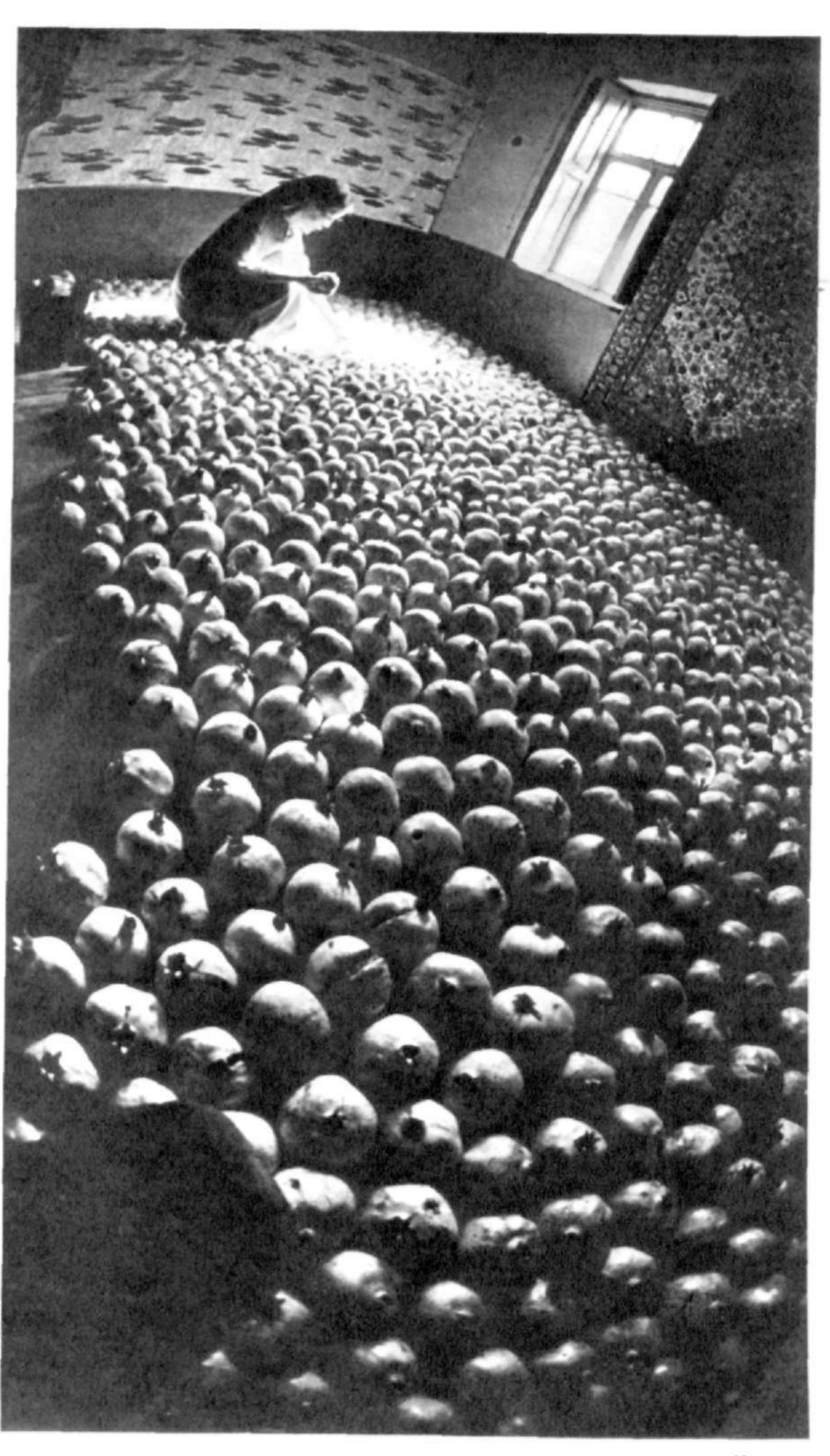
Итак, широкоугольная оптика. Возможность создать образ, не вырывая его из жизни, а вписывая в среду. Возможность сделать очень сильный акцент (все равно что в музыке — тройное «форте»). Возможность превратить в символ часть целого. И, наконец, наиболее очевидное преимущество широкоугольной оптики — возможность дать в одном кадре максимум ин*формации. (Но хочу предуп*редить, и особенно молодых фоторепортеров: осторожней с «широкоугольником»! Количество информации в кадре при пользовании им не всегда переходит в качество!) Вот сколько возможностей дает «широкоугольник», и моя задача сводилась в принципе к максимальному их использованию.

Очень важной кажется мне правильная расстановка акцентов в кадре — это дает возможность выделить из *информационного потока* то, что необходимо превратить в символ, знак. Замечу, что в некоторых снимках «акцентная точка» смещена в угол снимка, а то и вообще за его пределы — таким образом создается динамика кадра. Кстати сказать, таким образом можно строить кадр и без помощи «широкоугольника»: колбы с зерном, например, сняты нормальным объективом.

Свет — один из главных моих союзников. Принцип *плакатности в общем ре*шении очерка вполне оправдывает некоторое (а подчас и совершенно очевидное) нарушение естественной световоздушной среды в каждом отдельно взятом кадре, и я стараюсь найти световые линии, которые дали бы возможность подчеркнуть его динамику. Скажем, кадр с металлическими заготовками, не будь поставлен

КЛАДОВАЯ ЗДОРОВЬЯ

свет именно таким образом, смотрелся бы совершенно по-иному, не то что более обычно, но, во всяком случае, выглядел бы менее динамичным.
Очень интересный вопрос, который занимал меня уже на самой первой стадии этой работы: как показывать людей, если иметь в виду специфичность избранной мною формы! Даже не слишком внимательный наблюдатель заметит сразу же, что люди во всех фотокадрах даны в небольшом масштабе. Думаю, что это не умаляет роль человека-творца, человека-работника. Главным в снимке остается дело человеческих рук, результаты труда, становящиеся символом. Это тоже своего рода пример перенесения «акцентной точки» за кадр, отчего отнюдь не страдает его содержательность.
К слову сказать, мне представляется вполне уместным и даже необходимым на страницах «СФ» разговор на тему, которую условно можно обозначить как «Человек за кадром» — думаю, что и у теоретиков, и у практиков здесь найдется много интересных и спорных вопросов.
Работа над этими очерками убедила меня в необходимости комплексного решения кадра, его построения. Если раньше универсальным способом композиционного решения было «золотое сечение», ставшее основополагающим эстетическим принципом как в живописи, так и в фотографии, то теперь все чаще приходится прибегать в композиции кадра к принципу динамического равновесия. Это дает автору возможность диктовать зрителю «правила игры», концентрируя его внимание на той или иной детали, являющейся как бы основанием содержания кадра-символа. Сумма же этих оснований как раз и составляет в результате очерк-плакат, очерк-обобщение.
Резюмируя, можно сказать о том, что специфика работы над такого рода очерком начинается с точного определения жанровых особенностей: отбора группы символов, соотнесения их между собой в рамках темы и общей идейно-художественной задачи, синтетического подхода к взаимоотношению изображения и текста.
Оптика, свет, ракурс — «три кита», на которых, в сущности, зиждется всякое фотографическое изображение. Применительно же к очерку-плакату, очерку-обобщению значение каждого из них возрастает неизмеримо.



Адрес съемки — Нечерноземье

Опыт коллективной съемки во время летнего отпуска... Да, так и было. Трое в одном автомобиле (не считая кофров с фотоаппаратурой) отправились в двухнедельное путешествие по Нечерноземью. Александр Назаров (Пенза, фотоклуб «Сура»), Владимир Филонов (фотоклуб «Запорожье»), Юрий Шпагин (Горький, фотоклуб «Волга»). Люди, достаточно хорошо известные в фотолюбительском мире. Авторитетные — опыта им не занимать.

У фотожурналистов коллективная работа — не такая уж редкость. Чаще всего образуются тандемы, репортерские пары. У каждого из снимающих (как правило, это оперативная съемка) своя четко определенная задача.

Фотолюбители нечасто работают вдвоем, втроем. Бывает, что на место съемки выезжает фотоклуб в полном составе. Но такие поездки похожи на вылазку по грибы, где каждый сам по себе и сам себе хозяин и каждого волнует прежде всего личный успех.

Репортеры, совместно выполняющие редакционное задание,— словно сиамские близнецы: плечом к плечу, нацеленность на одну тему, общую задачу. Один помогает другому.

И непременный принцип работы: сочтемся славою. Этот же принцип изначально стал главным для наших трех авторов. Но не отвергалась и известная теория «разумного эгоизма».

Десант троих мыслился как «езда в незнаемое». Все они впервые были в этих местах. Маршрут был следующий: Пензенская, Рязанская, Владимирская, Ивановская, Ярославская, Московская, Калининская и Псковская области. Протяженность — около 4000 километров. (Впоследствии наши авторы признают, что маршрут был выбран слишком длинным.)

Почему подобрался именно такой экипаж? Старые друзья — это понятно. Но вот что интересно и важно. Оказывается, каждый из троих последние годы испытывал острое чувство неудовлетворенности тем, что не видятся новые горизонты творческого развития, тем, что приходится буксовать на месте и работать вхолостую. Шла переоценка ценностей у фотографов, завоевавших десятки наград на международных и всесоюзных конкурсах.

И вот они приходят к выводу: а не попробовать ли себя в съемке необычной, незнакомой, не известной им доселе. Съемке откровенно репортажной. Конечно, и раньше им доводилось снимать по-репортерски, но все же в основном они занимались формотворческой художественной фотографией.

И еще манило, притягивало родное, среднерусское: простые люди, земля, пахнущая хлебом, деревенский быт. Все это — естественное и непридуманное, замечательно описано в нашей художественной прозе. Вспомним, как в критике сразу стали почти синонимами: проза деревенская и проза лирическая. Вот и те снимки, которые привезли Назаров, Филонов и Шпагин, при всем их несходстве ложатся в один лирический ряд. Конечно, не было никакой предварительной договоренности: дескать, будем лириками. Слишком они разные. Филонов — метафорическая фотография, Шпагин — стихия эксперимента, Назаров, стоящий одной ногой на бе-



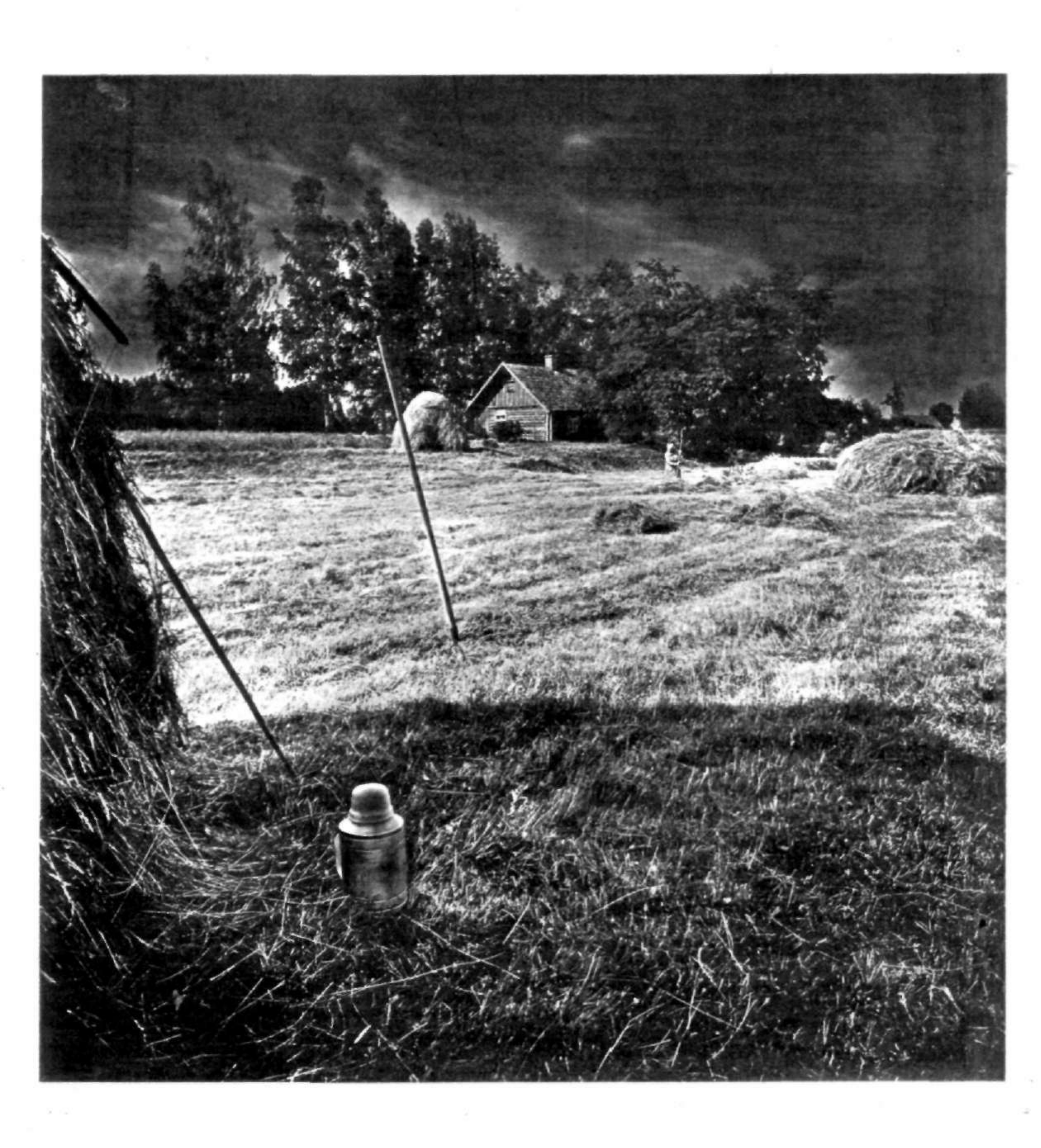
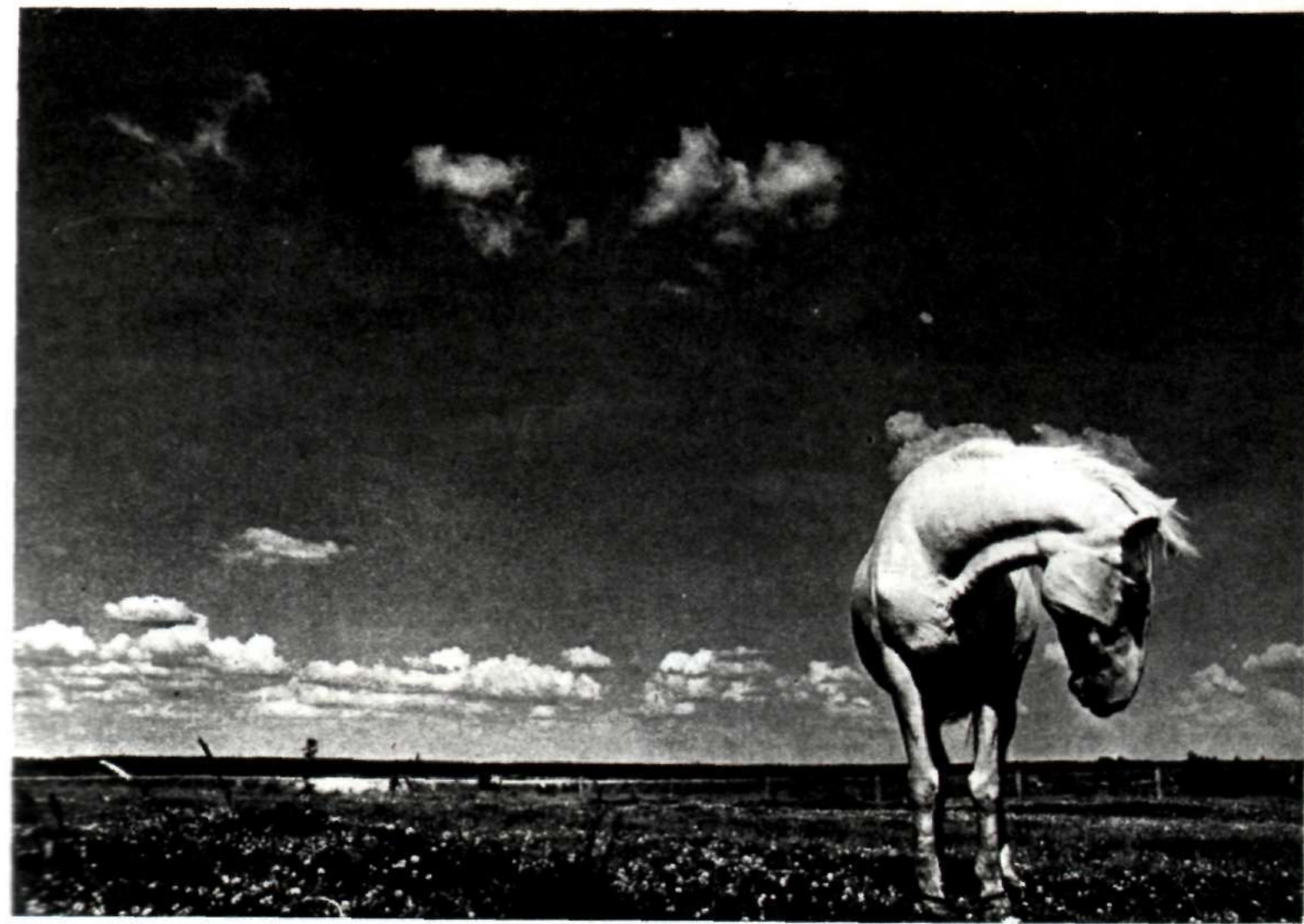


ФОТО **АЛЕКСАНДРА НАЗАРОВА**





регу пейзажной фотографии, а другой — в лодке жанровых тем. Фотографы, не стыкующиеся, не сравнимые между собой, в итоге сработали в одном лирическом ключе. Есть о чем поразмышлять...

Перед читателем — сотая часть отснятого материала, один его процент. Размеры журнальной площади не позволяют представить во всем многообразии зафиксированное участниками путешествия (было отснято около 200 пленок). Конечно, не могли не появиться повторы. Но лишь сюжетные. Индивидуальности не затушевались, не стерлись. Каждый остался самим собой.

Рассматривая представленные на этих страницах фотографии, читатель с самого начала должен уяснить, что никто из троих не помышлял о создании полифототемы «Жизнь сегодняшнего Нечерноземья». Правильнее, видимо, будет определить жанр съемки как путевые заметки.

Правда, было бы неверным отрицать наличие предварительного замысла. Каждый из троих, естественно, ставил перед собой определенные задачи, хотя и не представлял, с чем придется столкнуться на съемке.

Повторим: все трое работали методом, который раньше не был для них главным. И это не могло не сказаться на конечных результатах. Но, став на время репортерами, они не изменили своим художническим пристрастиям.

Шпагин всегда снимал остро, уделяя пристальное внимание композиционной форме, красоте линий, ритму. Вот и здесь. Сюжетно-новый Шпагин. И тем не менее узнаваемый. Овальные композиции, смещение зрительного центра, жесткий рисунок...

А Назарова интересует другое: фрагменты и, в меньшей степени, панорамы целого. Назаров все это время был за рулем. Пока его товарищи изучали местность, «вживались» в нее и что-то мысленно предварительно отбирали, он видел перед собой лишь дорогу и был сосредоточен на ней. Назаров «с дороги» воспринимал все как бы впервые. Отсюда и съемка фрагментарная — как результат кратковременных впечатлений.

Филонов многие свои снимки перевел в светло-коричневый тон. Но не этим, естественно, он отличается от других. Он пытается разглядеть в любом фрагменте обобщающее начало. В этом смысле особенно показателен портрет мужчины с мальчиком.

Фотохудожники обогатили себя эмоционально, творчески, профессионально! Факт путешествия знаменательный и заслуживает осмысления. Может быть, впервые в нашем фотолюбительстве состоялось такое. Группа самодеятельных фотохудожников, желающих раздвинуть рамки своего творчества, пускается в поиск, в самую гущу жизни, в глубину России.

У фотолюбителей нет командировочных удостоверений, рекомендательных писем, забронированных мест в гостиницах.

Это называется громко, но точно: по зову сердца. Эксперимент? Да. Состоялся? Да.

М. АЛЕКСЕЕВ

Послесловие.

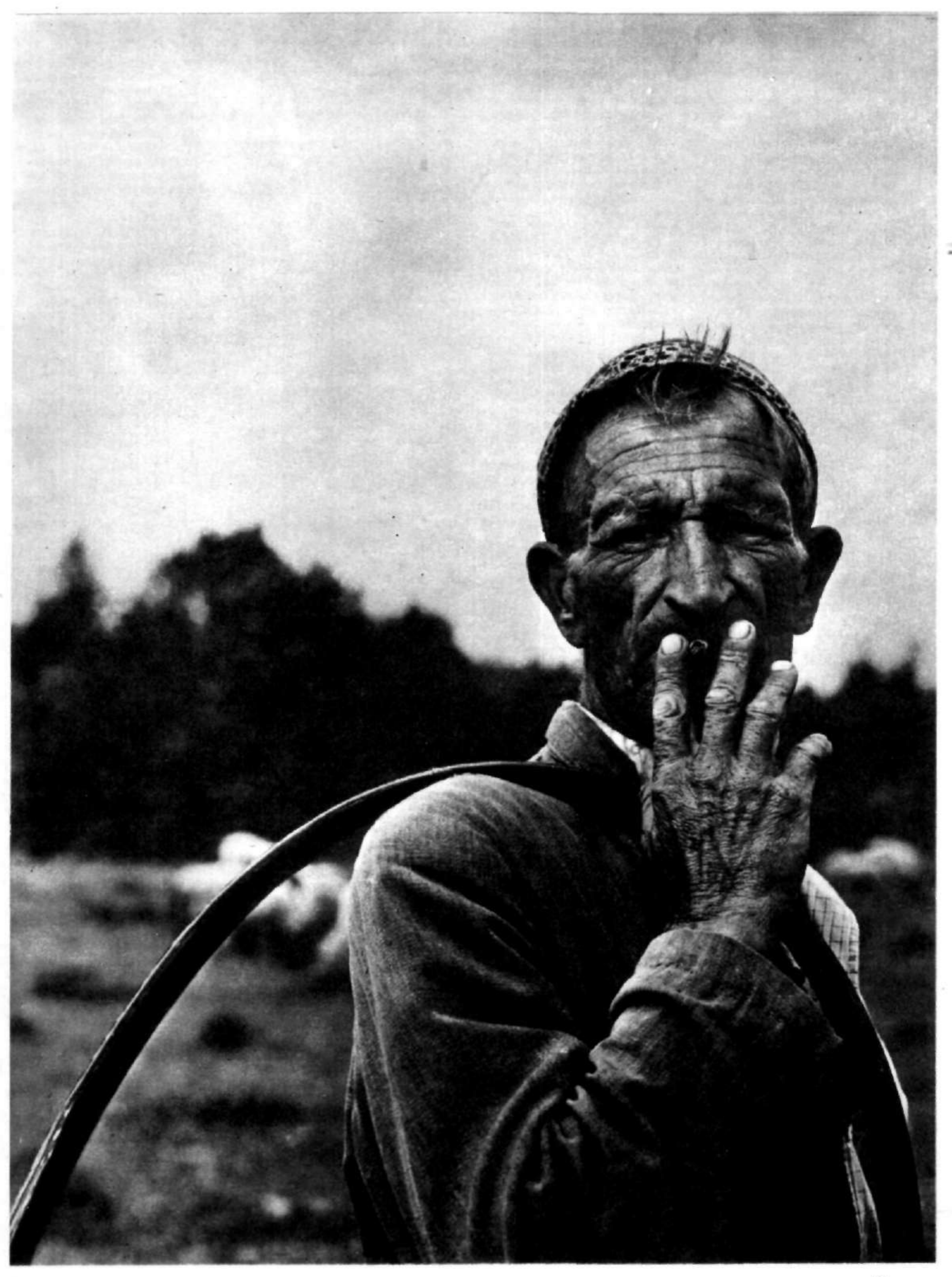
Видимо, нужно предоставить слово нашим авторам, которые жаждут найти последователей. Мы беседовали с ними в редакции, когда они приехали к нам усталые, бородатые, разгоряченные впечатлениями, переполненные ими.

Юрий Шпагин: «Мы пустились в свободный творческий поиск. Это было интересно. Трудно ли снимать втроем? Легче, чем одному или вдвоем. Есть хорошая зависть и конкуренция».

Александр Назаров: «Проблемы авторского права для нас не существовало. Помогали друг другу как могли. Интересную ситуацию снимали вместе. Если кто-то замечал ее — об этом узнавали остальные. После поездки у меня изменилось понимание функций нашего фотолюбительства. Мы подчас слишком озабочены пустяками: как дальше кого-то прыгнуть, кого-то опередить, обойти, обскакать. Мудрим в фотолабораториях...»

Владимир Филонов: «Несколько практических советов тем, кто пожелает повторить наш эксперимент. Должен быть учтен принцип психологической совместимости при подборе «экипажа». Верный подбор участников — половина дела. Иначе ничего не получится, ни в житье-бытье, ни в фотографии. И, конечно, нужен план с подробной разработкой маршрута».

ФОТО ЮРИЯ ШПАГИНА



Первые публикации портретов В. И. Ленина

Окончание. Начало см. на стр. 6

В 1907 году в Лондоне проходил V съезд РСДРП. Репортеры пытались поймать в объектив лицо Владимира Ильича. Но делегаты съезда быстро заслонили собой Ленина и оттеснили назойливых фотографов.

Итак, в ноябре 1917 года портреты членов Совнаркома были опубликованы в иллюстрированном приложении к «Петроградскому листку» и изданы на открытках в фотопечатне А. И. Центера. Причем в комплекте открыток был воспроизведен и другой портрет Ленина из следственного дела, где Владимир Ильич снят в профиль.

А в 1918 году массовым тиражом была выпущена открытка, на которой Владимир Ильич снят уже в 1918 году.

Этот портрет, выполненный крупнейшим мастером художественной фотографии М. Наппельбаумом, стал очень популярен.

Массовое издание портрета В. И. Ленина было событием большой политической важности. Рабочие и крестьяне, красноармейцы и матросы, вглядываясь в снимок, знакомились с чертами дорогого им человека, вождя мирового пролетариата.

На первых массовых открытках — два варианта снимка М. Наппельбаума. Первый — с автографом В. И. Ленина «В. Ульянов (Ленин)» и проставленной рукой самого Владимира Ильича датой «31 января 1918 года». Этот вариант был выпущен книгоиздательством «Коммунист», Контрагентством ВЦИК Советов, Фотоотделом Центропечати ВЦИК, Госиздатом РСФСР. На адресной стороне открытки, выпущенной Госиздатом РСФСР, приведен перечень постов, которые В. И. Ленин занимал в 1917—1918 годах. Другой вариант воспроизводился без ленинского автографа. План мельче. Вокруг головы и плеч больше воздуха. Фон размыт. Детали костюма менее обозначены. Внимание зрителя целиком сосредоточено на выражении лица. На почтовой карточке, отпечатанной в 15-й государственной типографии, под портретом подпись: «В. И. Ленин (Ульянов). Председатель Совета Народных Комиссаров. С фотогр. худ. Наппельбаума».

Значительный интерес представляет открытка, изданная при жизни вождя, на которой В. И. Ленин воспроизведен за рабочим столом в Кремле (фрагмент широко известной фотографии П. Оцупа, снятой 16 октября 1918 года). Открытка изготовлена в 1919 году в фотопечатне А. И. Центера в Петрограде.

До недавнего времени установление дат воспроизведения в печати ленинских изображений делалось на основании лишь газетных и журнальных публикаций. Открытка как печатный источник во внимание не принималась. На это были свои причины: до 1934 года текущий государственный учет открыток Всесоюзной книжной палатой не велся, а в первой половине двадцатых годов на открытках не указывались выходные сведения, в частности дата выпуска. Сегодня коллекционеры накопили опыт по атрибуции таких изданий. Разбираются во многих тонкостях полиграфических и графико-оформительских элементов. Эти знания в сочетании с данными по истории издательств позволяют точно определить время и место выхода той или иной почтовой карточки.

А это, в свою очередь, позволяет внести уточнения и в даты первых публикаций портретов вождя.

Так, например, широко известный ныне по книгам и альбомам портрет «В. И. Ленин» работы П. Оцупа издан открыткой трестом «Моспечать» в 1921 году. Открытка входила в серию портретов членов правительства РСФСР — В. А. Антонова-Овсеенко, Ф. А. Артема, М. Ф. Владимирского, А. С. Енукидзе, В. П. Милютина и других. Эта серия, как стало известно, была распространена еще при жизни Ф. А. Артема, который погиб 24 июля 1921 года. В справочных изданиях, в книгах по фотографии называют обычно лишь первую журнальную публикацию портрета — 1924 год. Открытка уточняет и дату первой публикации портрета Ленина, выполненного фотографом А. Левицким 28 ноября 1921 года во время беседы Владимира Ильича с представителем рабоче-фермерской партии США П. Христенсеном. Первой публикацией этого портрета принято считать помещение снимка в газете «Правда» от 22 января 1928 года. Теперь установлено, что Всероссийский фотокинокомитет воспроизвел этот портрет на открытке гораздо раньше — в 1922 году.

М. ЗАБОЧЕНЬ

Навстречу жизни





Все шире становится круг авторов, работающих над фотокнигами и фотоальбомами.

Наметились два пути сюжетных решений: использование снимков из архивов, приспосабливая к замыслу готовый материал, и проведение специальных съемок по заранее разработанному сценарию.

По пути подбора снимков пошли авторы публицистических альбомов «Здравствуй, мир, это я!» и «Здравствуй, село» *, вышедших в двух молдавских издательствах. Обе книги, на наш взгляд, заслуживают внимания специалистов.

Первая из них — фоторассказ о взрослении человека: его детстве, отрочестве, юности. В издание вошли снимки почти тридцати авторов. Уже одно это говорит о трудностях, возникших перед составителями. С одной стороны, обилие фотографов давало возможность отобрать много интересных кадров, но, с другой,— не просто было добиться органичного соединения разных по стилю и авторскому отношению к жизненному материалу работ, подчинить их одной теме — мир и вступающий в него человек.

Но книга удалась. Она строга, стройна по форме и одновременно лирична. На лирический лад вас настраивает уже первый ее снимок — помещенный на суперобложке портрет белоголовой девочки. Серьезный, устремленный на зрителя взгляд точно передает замысел альбома. В глазах ребенка и чувство собственного достоинства, и наивная растерянность — мир, как ты меня примешь?..

Книга состоит из трех глав — «Не хочу быть маленьким», «Открываю тайны бытия», «На пороге жизни». В каждую главу входит несколько фотоновелл. В каждой новелле — около десятка снимков, объединенных общностью сюжета.

Нельзя не отметить макет издания, построенный на сочетании крупных, полосных снимков с сюжетами из нескольких кадров на развороте. Оправдано и ритмическое чередование блоков черно-белых и цветных фотографий.

Книга настраивает читателя на неторопливое ее рассматривание. Листаешь страницы — одна новелла органично переходит в другую, рождаются образные сравнения, ассоциации. Так постепенно складывается лирическая поэма о детстве.

Фотоальбом «Здравствуй, село» рассказывает о современной молдавской деревне, о советском образе жизни, о сельских тружениках и их делах. Книга состоит из глав, тематически группирующих материал: «Наши дома», «Наши люди», «Наша земля», «Наши обычаи», «Наш отдых»...

В этом альбоме авторы также обратились к форме сюжетного повествования. Фоторассказ, фотоновелла достаточно точно и полно позволяют передать характер течения самой жизни, показать человека во времени, в окружении живой действительности.

В книге немало удачных разворотов. Когда в монтаже энергично меняются планы, перед зрителем оказывается не просто сумма нескольких изображений — кадр плюс кадр — а нечто третье, более глубокое, вызывающее особое доверие. Раскрытие духовного мира человека происходит в кадрах, отражающих события повседневной жизни.

Книга предназначена для тех, кого гостеприимно принимает молдавская земля, и для тех, кто никогда здесь не бывал. Фотоальбом принесет им радость открытия замечательного края.

В. ПЕТРОВ

* «Здравствуй, мир, это я!» (составители М. Потырнике, Е. Горбунов, автор текста Н. Дабижа).— Кишинев: Тимпул, 1982. «Здравствуй, село!» (составители М. Вэтаву, М. Потырнике).— Кишинев: Картя молдовеняскэ, 1982.

ВСТРЕЧА В АРМАВИРЕ

Недавно в Армавире прошла выставка работ фотолюбителей, посвященная 60-летию образования СССР. Экспозицию составили около 250 снимков 144 авторов из многих союзных республик. Организаторами юбилейной экспозиции были Всероссийский фотоклуб «Кадр», отдел культуры армавирского горисполкома и фотоклуб «Армавир».
Первый секретарь армавирского ГК КПСС А. С. Писаревский, выступая на вернисаже, отметил, что работы, представленные на стендах, рассказывают о дружбе и сплоченности многонациональной семьи народов Страны Советов, а состав авторов убедительно говорит о широко развитых контактах между фотолюбительскими коллективами союзных республик.
Выставка получилась многомерной: зрители увидели мир, в котором живут и работают герои снимков. Смотр в Армавире продемонстрировал высокое исполнительское мастерство, яркую самобытность фотографов.
Выставка обозначила новые тенденции, присущие творчеству советских фотолюбителей. Еще не так давно они отдавали предпочтение работам этюдным, главной их задачей было — овладеть выразительными средствами фотографии. Сегодня, судя по армавирской экспозиции, любители стали глубже и строже подходить к своему творчеству. Техническая отточенность и композиционная завершенность, приемы как таковые не являются самоцелью, они служат средством образного раскрытия авторского замысла. Для фотолюбителей стало характерным пристальное внимание к человеку труда. Съемка, как правило, ведется не в павильонных условиях, а в гуще реальных событий, где наиболее полно и убедительно раскрываются характеры.
Портреты тружеников эмоциональны, документальность и образность здесь взаимно дополняют друг друга.
Большое место заняла на стендах пейзажная фотография. Всматриваясь в равнинные просторы России, величественные горные пейзажи Кавказа, заснеженные дали Заполярья, колосящуюся спелыми хлебами украинскую ниву, ощущаешь величие нашей Родины.
Спортивная тема нашла свое воплощение в событийном репортаже, в портрете, в жанре.
Армавирская выставка открыла немало новых имен, познакомила с новыми работами уже известных авторов.
К вернисажу был приурочен творческий семинар, посвященный обмену опытом клубной работы, проблемам развития фотографической культуры на местах, роста массовости и мастерства фотолюбителей.

А. РУДИН

ВЫСТАВКА Б. ИГНАТОВИЧА В ГАЛЕРЕЕ «ВОРОНОВО»

При Вороновском совхозе имени 60-летия СССР, расположенном на 61-м километре от Москвы, успешно функционирует получившая всеобщее признание художественная галерея. Помимо произведений живописи, графики и скульптуры здесь экспонируются также работы выдающихся мастеров советского фотоискусства. Наряду с постоянной экспозицией устраиваются персональные выставки работ известных фотомастеров.
Недавно в залах галереи была открыта выставка фотопроизведений Бориса Игнатовича (1899—1976).
90 прекрасно оформленных снимков рассказывают о жизни советских людей, об их трудовых и ратных подвигах, о красоте родной природы.
Фотокадры «Чаепитие в Раменском», «На стройке», «Первая кинопередвижка», «Малыши», «Материнство», «На первомайской демонстрации» и целый ряд других посвящены событиям конца 20-х и 30-х годов.
Великолепны портреты М. Шолохова, М. Зощенко, К. Чуковского, Б. Пастернака, С. Коненкова. В числе других экспонатов на выставке представлены и пейзажные работы Б. Игнатовича. Они убедительно говорят о подлинно высоком мастерстве автора и в этом жанре искусства.
В годы Великой Отечественной войны Б. Игнатович часто выезжал на фронт. Такие его кадры, как «Обстрел высоты, занятой противником», «Саперы на передовой линии», «Фронтовые будни», «Переправа кавалерии», «Партизаны», «Перекур» заняли почетное место в фотолетописи Великой Отечественной войны.
Творчество Б. Игнатовича еще раз отчетливо и наглядно демонстрирует нам правду жизни, и нет ничего удивительного в том, что в книге отзывов посетители горячо благодарят устроителей этой выставки.

А. БЕРЕЗИН

МОНОГРАФИЧЕСКИЕ ЭКСПОЗИЦИИ

«Советские гости в музее», «Немцы приветствуют советское искусство», «От искусства — к вещи» — такими заголовками отметила пресса ФРГ открытие монографической выставки двух советских художников — Александра Родченко и Варвары Степановой, состоявшейся в конце минувшего года. Выставка организована Министерством культуры СССР и музеем Вильгельма Лембрука в городе Дуйсбурге. В рамках культурного обмена в Москве, в Государственном музее изобразительного искусства имени А. С. Пушкина, экспонировались работы немецкого скульптора Вильгельма Лембрука.
Экспозиция работ двух советских художников включает самые разнообразные жанры — живопись, графику, плакат, агитационно-массовое искусство, дизайн, полиграфию и фотографию. Временной отрезок — с 1910-х до 1940-х годов. Родченко и Степанова (они были не просто супругами, а как бы небольшим творческим коллективом, совместно проработавшим более 40 лет) вели постоянный поиск новых активных, политически действенных форм художественного творчества. По-прежнему современны их антивоенные фотомонтажи, фотоальбом «Первая Конная», оформленный этими художниками.
Первая совместная выставка работ двух художников после Дуйсбурга в течение двух месяцев будет проходить в Баден-Бадене. Затем экспонаты вернутся в Государственную Третьяковскую галерею, Государственный Русский музей, Саратовский государственный художественный музей имени А. Н. Радищева и в архив художников.

А. ЛАВРЕНТЬЕВ

2717 НЕГАТИВОВ И. Ф. БАРЩЕВСКОГО

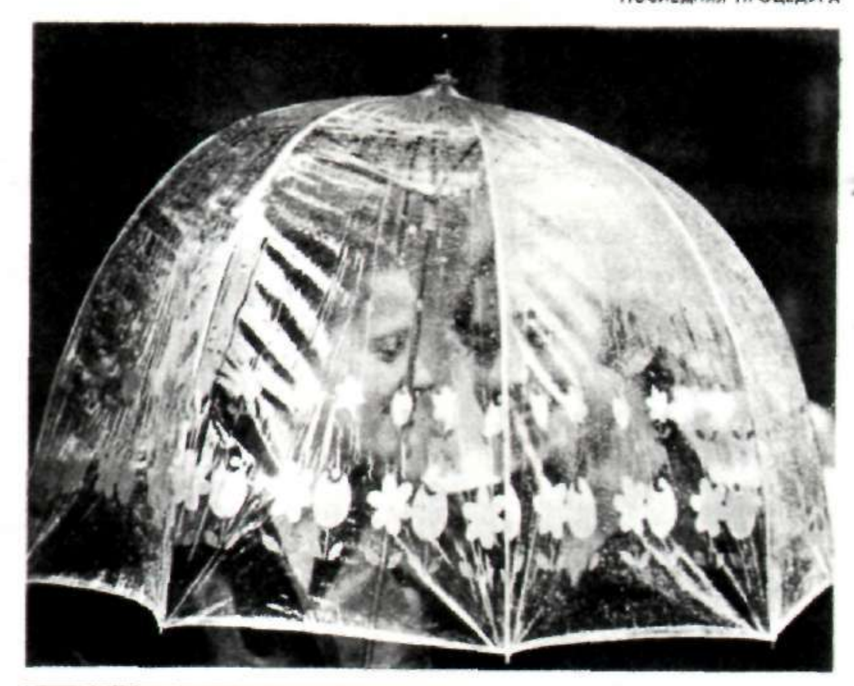
Государственный научно-исследовательский музей архитектуры имени А. В. Щусева в Москве отметил 100-летие своей фотографической коллекции выставкой «Памятники русской архитектуры в фотографиях И. Барщевского».
Фотографический фонд музея насчитывает сегодня 500 тысяч ценнейших фотокадров памятников архитектуры. Это одно из самых крупных специализированных собраний в СССР.
В основу фонда легли несколько частных коллекций, созданных в конце XIX века. Главная из них — коллекция Ивана Федоровича Барщевского, очерк о творчестве которого опубликован на страницах «СФ» (1982, № 10).
Музей гордится работами старейшего русского фотографа, бережно сохраняет все 2717 негативов и авторских отпечатков с них с подробными аннотациями — что, где, когда снято. Наряду с архитектурой Барщевский фотографировал произведения декоративно-прикладного искусства. Много внимания уделял съемке орнаментов. В его коллекции несколько сот снимков древних русских иконостасов, утвари, предметов быта XVII века.
Посетители выставки увидели, с каким мастерством и скрупулезностью передают фотографии особенности памятников, как обстоятельно фиксируют общие виды и фрагменты зданий, детали фасадов, украшения интерьеров.
Выставка занимала два больших зала. В них были размещены 300 авторских контактных бромсепий со стеклянных негативов 18×24 см. Демонстрировались также и образцы негативов. Несмотря на солидный возраст, стекла хорошо сохранились. Эмульсия не зацвела. Рисунок нормальной плотности, проработка фактуры отменная.
Виды Московского Кремля, Суздаля, Новгорода, Пскова, Ярославля показывались в сверхувеличениях. Были выставлены большой ящичный аппарат с приспособлениями, деревянные кассеты, объективы конструкции самого фотографа, большое количество дипломов, медалей, свидетельств, выданных мастеру различными научными и техническими обществами. Демонстрировались редкие книги и альбомы по архитектуре с фотографиями И. Барщевского. Среди них знаменитая «История русского искусства» И. Грабаря.

В. РОДИОНОВ

Николай Рахманов **Добрый объектив репортера**

Существует проверенный способ узнать человека. Рекомендуется съесть с ним пуд соли. Это очень древний, а главное, долгий способ определять характер своих новых знакомых.
В наш быстротечный век он устарел. Я бы предложил гораздо более современный: вот вам в руки фотоаппарат. Снимайте все, что хотите. Через неделю покажите мне ваши фотографии, и я скажу, кто вы, какой у вас характер...
Попробуйте сделать эксперимент. Внимательно всмотритесь в снимки, помещенные на этих страницах.
И у вас наверняка уже сложится представление о личности автора.
В нашем многохарактерном фотографическом цехе профессиональных фотожурналистов имя Петра Николаевича Носова известно всем и известно давно. Знакомы с работами П. Носова и многочисленные любители фотографии не только потому, что многие из них были экспонированы на всесоюзных и международных выставках, но и потому, что большинство фотографий репортера воспроизводилось в центральных, областных и республиканских газетах, в журналах с подписью «Фото П. Носова. Фотохроника ТАСС».
Фотохроника ТАСС снабжает фотоинформацией, полученной от своих многочисленных репортеров, не только советские издания, но и зарубежные. Лицо этого органа оперативной фотоинформации солидно, строго и деловито. Но на этом лице время от времени появляется добрая улыбка. «За улыбку» отвечают многие в Фотохронике, но самая добрая и искренняя она у Носова...
Как становятся фоторепортером? Сегодня факультет журналистики МГУ выпускает дипломированных фоторепортеров. А в те относительно далекие времена, когда начинал П. Носов, творческие фотографические старты каждого из нас, его ровесников, были непохожи друг на друга.
Отец Петра Носова, известный детский писатель Н. Н. Носов, обладал широким кругом творческих интересов. Он был не только писателем, но и профессиональным оператором и кинорежиссером, большим любителем живой природы.
В детские годы Петр помогал отцу строить гигантский аквариум, сооружал с ним домашний инкубатор, вместе часами наблюдали они, как появляются на свет и делают первые шаги цыплята (вспомните живую, увлекательную книгу Н. Носова «Веселая семейка»). А однажды к ужасу соседей отец и сын превратили московскую квартиру в домашнюю пасеку, пытаясь «вжиться» в пчелиную семью.
Желание оставить на бумаге свои первые впечатления от удивительного мира живой природы заставило молодого Петра Носова взяться за карандаш и кисть. Но разве может живописец угнаться за моментом, который длится порой долю секунды? И тогда на смену кисти пришел, конечно, фотоаппарат.
Это увлечение таинственным миром природы, жизнью животных, желание понять увиденное и привело Петра Носова на биологический факультет. На четвертом курсе Носов иллюстрирует курсовую работу своими первыми серьезными фотографиями. Это было начало конца П. Носова как ученого и его рождение как фотографа.
В 1956 году состоялось «крещение» в «Огоньке» — четыре уморительных портрета птенцов: сороки, вороны, чибиса и сорокопута. Даже в своих первых снимках еще не очень опытный фотограф поразил многих каким-то врожденным чувством композиции, умением мгновенно, «не думая», выделить главное в общей многоплановости момента. Это свойство отметил в нем первым еще отец. Но основное и очень важное свойство и молодого, и нынешнего П. Носова — это умение оставаться незамеченным во время процесса самой съемки.
Кстати, этими поистине драгоценными свойствами обладали многие его «единоверцы». К концу 50-х годов при Комитете молодежных организаций СССР сформировалась секция молодых фотографов-любителей: Виктор Ахломов, Валерий Генде-Роте, Александр Птицын, Леонид Жданов, Бойко Азаров, Леонид Бергольцев, Игорь Гневашев и многие другие. Конструктор, лаборант, артист, преподаватель, строитель...

ВЛЮБЛЕННЫЕ



ПОСЛЕДНЯЯ ПРОЦЕДУРА



ЖОНГЛЕР
ДИПЛОМ
СОЛИСТ
«ЧТО ЕСТЬ ИСТИНА?»



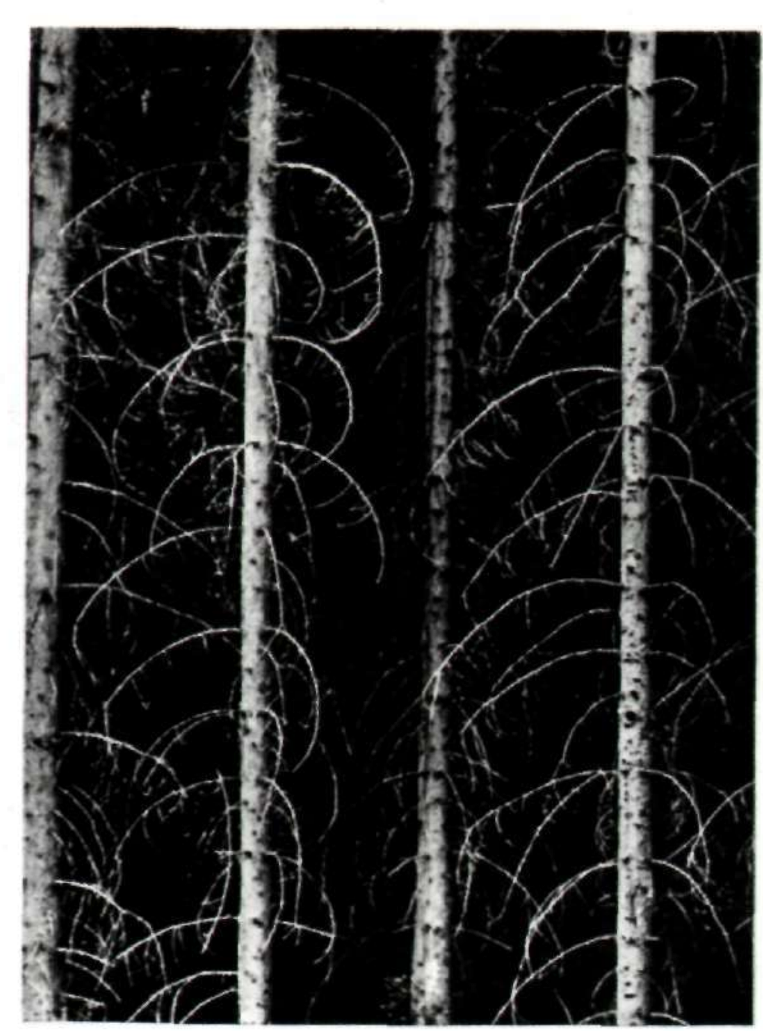


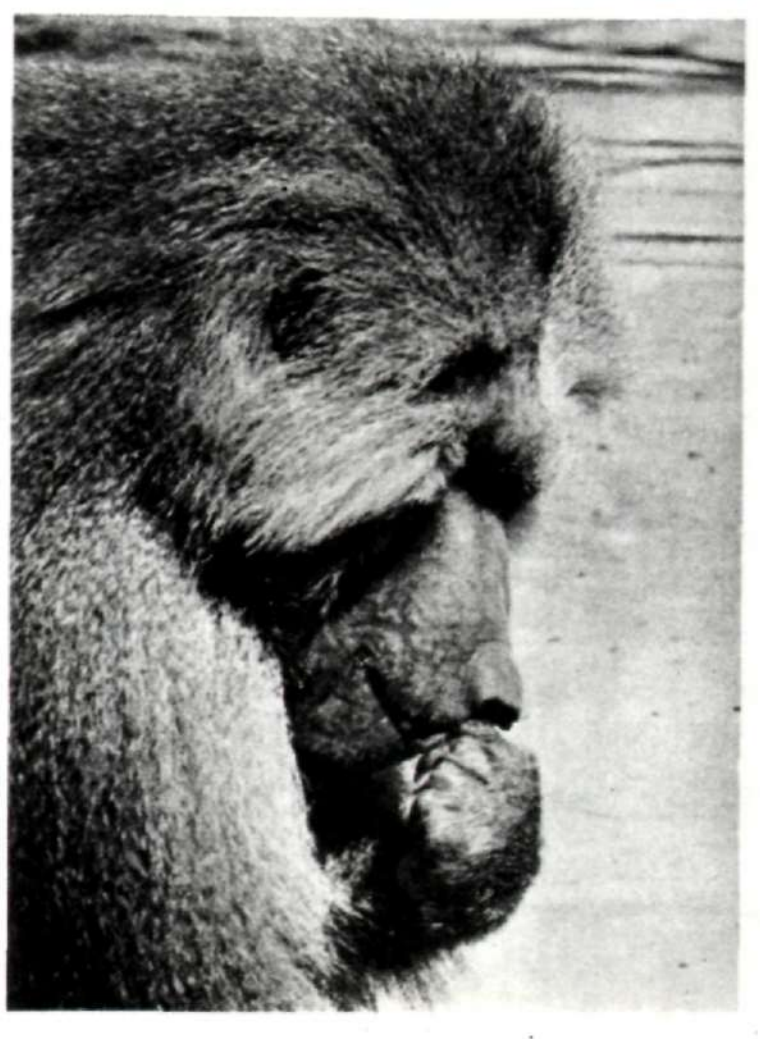





ФОТО ПЕТРА НОСОВА

Больше ста авторов. «Могучая фотографическая кучка» под творческим предводительством профессионального фотографа Юрия Королева провозгласила в противовес шаблонной, постановочной, прилизанной фотографии почти забытый к тому времени принцип «скрытой камеры». Даешь только репортаж!
И как результат — большой успех фотовыставок «Наша молодость», а затем и «Семилетка в действии», куда влились, высоко подняв творческий уровень, работы молодых. А как награда и высшее доверие — приглашение работать в ведущих органах печати...
Петр Носов становится корреспондентом Фотохроники ТАСС.
Передо мной — объемистая пачка тщательно напечатанных работ. От самых первых до сделанных совсем недавно. Есть в этих работах одна особенность, которая меня поразила. По творческому почерку первые работы Носова почти не отличаются от последних. Что это, манера художника, выработанная раз и навсегда, или своеобразный штамп? Верность принципу, который однажды принял как творческое кредо, или почти мистическое преклонение перед безвозвратностью момента?
А можно ли все-таки, сохраняя верность репортажу, вмешиваться в события, подчинять их себе?
Петр Носов считает, что нет. Но должно же быть и что-то «сверх программы», что-то «на бис»? Ведь со временем накапливается некая «критическая масса», когда заново пересматриваешь все, что сделано вчера, опрокидываешь привычное, работаешь по-другому. Наверное, об этом надо говорить и спорить...
Несомненно, что закваска, заложенная в детстве, не только почти полностью определила тематику работ Петра Носова, но и его отношение к тому, что он снимает. В его фотографиях *ощущается свойственная* ему интеллигентность, душевная тонкость, неординарность творческого мышления. Именно эти свойства выделяют его снимки из множества других работ, сходных по тематике. Очень ненавязчиво, порой прикрываясь грубоватой подписью, он говорит всем нам: всмотритесь, полюбите моих героев так же, как люблю их я, поверьте, что даже самые сильные люди, так же как самые могучие слоны, могут устать от работы, что самые маленькие, будь то дети или звери, требуют от родителей больших человеческих забот и внимания, что страдать могут не только люди, но и обезьяны, и *даже елки*, «раскиснув» от жары, опускают руки-ветки...
Тонкое поэтическое восприятие мира, образные сравнения делают снимки Носова теплыми и добрыми.
Есть в фотографиях Петра Носова еще одна особенность. Они только черно-белые. Я спросил его, почему это так. «Во-первых, по привычке,— ответил Носов,— работа над цветом требует некоторой перестройки мышления, отказа от многих принципов, на которых основана черно-белая композиция, во-вторых, при репортажной съемке цвет может помешать, отвлечь своей пестротой и яркостью от главного в кадре и, в третьих, с моей точки зрения, черно-белая фотография более демократична, так как она дает возможность каждому зрителю проявить свою фантазию, увидеть и домыслить свое цветовое решение, особенно в съемке природы».
Давайте попробуем заглянуть в профессиональную кухню фотографа, ибо «прекрасные мгновенья» не появляются случайно.
Снимок «Последняя процедура»... Нижняя точка позволила создать четкий и резкий акцент на главном в кадре: «собачка плюс стул». Долго, наверное, пребывал Носов в неудобной позе. Он дождался момента, который бы убеждал нас, *что собачка действительно* больна. Вот она поджала *лапу*... Затвор спущен. Теперь все убедительно: собачка больна, ей нужно человеческое внимание.
Название снимка «Последняя процедура» убеждает нас, что нужно еще немного потерпеть, и все кончится благополучно — маленький четвероногий дружок снова станет веселым и ловким.
П. Носов — участник многочисленных отечественных и зарубежных фотовыставок. Главная его удача — «Золотой глаз» на выставке «Уорлдпрессфото» в Гааге в 1979 году.
...Наш разговор мы начали с того, что, рассматривая фотографии, можно многое узнать о личности автора. Каждая удача и неудача фотографа — это своеобразный испытательный тест. Фотографии Петра Носова не обманывают: он таков, как они.





ЗАКОЛДОВАННЫЙ ЛЕС

МЫСЛИТЕЛЬ

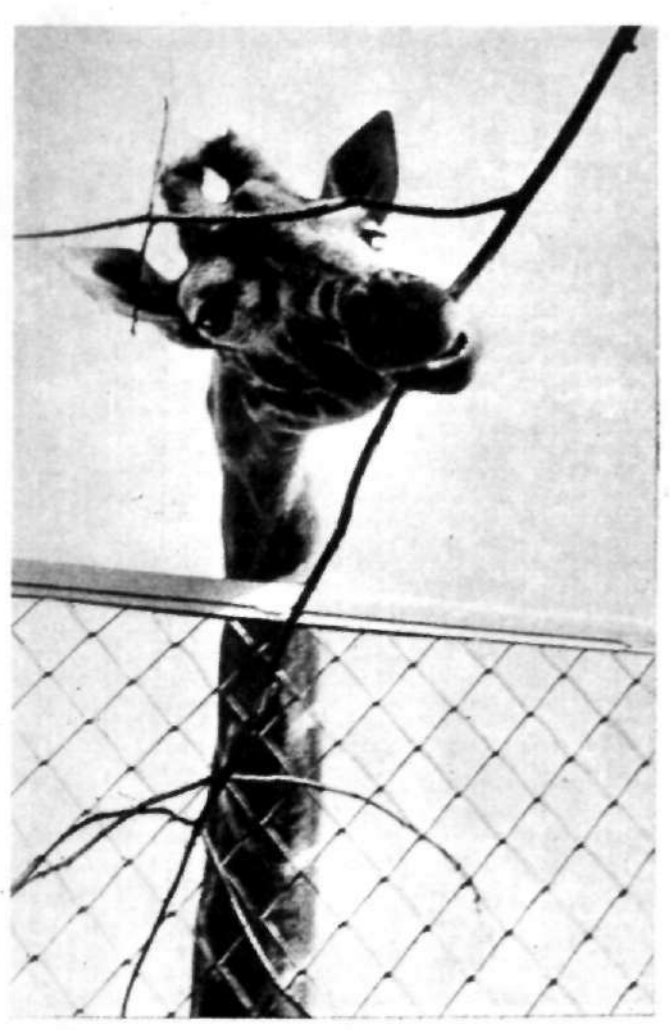
ФОТО **ПЕТРА НОСОВА**

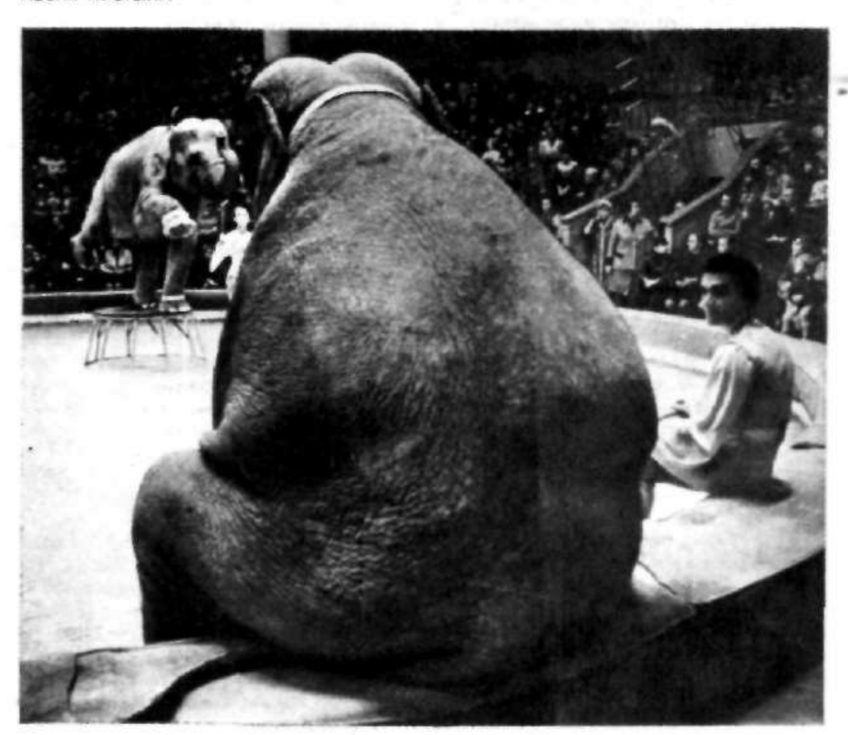
ЗАВТРАК ВЕГЕТАРИАНЦА

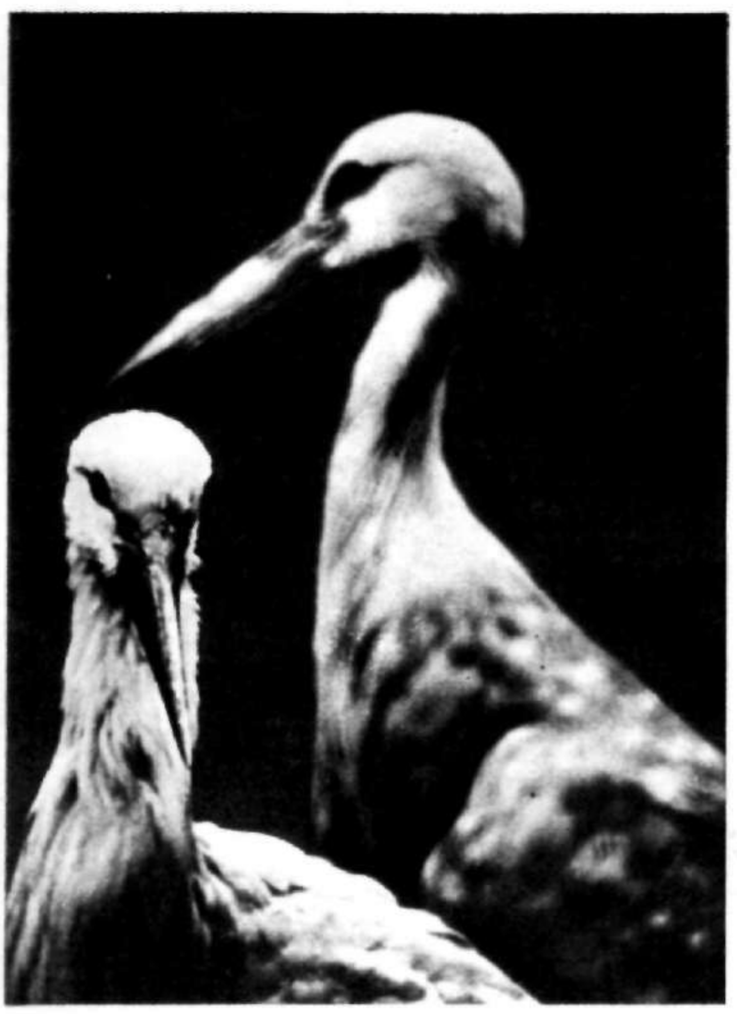
АИСТЫ

РАССЕЛСЯ

ПЕСНЯ ПУСТЫНИ









Татьяна Зажицкая **Творческий тандем**

Фотокорреспонденты Эстонского телеграфного агентства Юри Венделин и Виктор Рудько энергичны, доброжелательны и корректны. Возможно, это не совсем подходящие слова для начала статьи об их творчестве. Но такими я их знаю. И считаю, что эти качества — немаловажная черта личности фотожурналиста, ведь съемка по сути своей всегда вторжение, вмешательство в жизнь человека. И от того, как ведет себя в этой ситуации фотограф, зависит очень многое. Например, будет фотографируемый напряжен и скован или спокоен и естествен. Уверена, что, общаясь с Юри и Виктором, люди испытывают то же, что и я,— просто хочется быть сфотографированными.

Ю. Венделин и В. Рудько вот уже три года работают вместе, основав «фирму внутри фирмы». И под их снимками всегда стоят две подписи. Они — тандем. В спорте тандем — это когда педали крутят оба, объединяя силовые усилия, а рулит один. А в фотографии? Кто искал натуру, кто нажимал на спуск? Об этом снимок молчит. Но подписи две, значит — совместное творчество. К идее такого союза пришли не новички в фотографии, а опытные профессионалы. И тем не менее именно три последних года работы под знаком «фирмы» выдвинули Юри и Виктора в число самых мобильных корреспондентов Фотохроники ЭТА, способных оперативно и качественно выполнить любое задание.

«Рулевым» в тандеме стал Юри, он и возрастом старше (хотя оба молоды) и опыта больше — пять лет проработал в АПН. Но дело в другом. Юри — человек, генерирующий фотоидеи. При этом — всегда стремящийся реализовать их. Едва «осмотревшись» в ЭТА, он заскучал. Каждый из фоторепортеров работал замкнуто, сам по себе. Снимки уходили в Москву, порой принимались, порой отвергались, но представления о том, что умеет и делает каждый, не было. Критерии оценок размывались.

Пожалуй, именно Юри первым заговорил о проблемах журналистской фотографии в Эстонии, о необходимости улучшения ее качества, повышения престижа. Он говорил о том, что нужна школа обмена опытом для молодых фоторепортеров и любителей, пробующих себя в фотожурналистике. Он начал искать союзников и нашел их в ЦК ЛКСМ Эстонии и секретариатах газет «Молодежь Эстонии» и «Ноорте Хяэль». Так был создан фотопресс-клуб со своим уставом, со своим выходом на страницы этих газет в виде отдельных фотополос. Венделин организовывал семинары, устраивал выставки работ фотожурналистов из Москвы и Ленинграда, придумывал рубрики для фотополос. Он отбирал снимки для рубрики «Человек и его труд» в газете «Молодежь Эстонии». Снимки начисто разбивали сложившиеся представления о «скучной», «запрограммированной на штамп» теме. Деятельность фотопресс-клуба определенным образом повлияла и на Виктора, в недавнем прошлом репортера «Вечернего Таллина». Он вспоминает: «В моем сознании произошел какой-то сдвиг. В каждом из нас жила потребность в профессиональном общении, и Юри это очень хорошо почувствовал».

В 1979 году как-то все сошлось: и общие интересы, и поступление в ЭТА новой оптики, отечественной и зарубежной, и то, что до Олимпиады-80 оставался всего год. Близилась международная Балтийская регата, генеральная репетиция олимпийских соревнований. Спрос на информацию о Таллине и Эстонии резко возрос. И ТАСС предъявил к ним, молодым фотокорреспондентам, требование — переходить на цветную съемку. Пришло время испытания на творческую зрелость. Как покажут они себя в этой ситуации? Тогда-то и возник союз двоих. К этому времени они достаточно хорошо знали человеческие и профессиональные качества друг друга.

Виктор более всего ценит в Юри его художественную одаренность, умение фотографически образно и ярко мыслить; психологически тонко раскрыть характер человека в портрете. Юри отдает должное репортерской хватке Виктора, его способности мгновенно ориентироваться в экстремальной ситуации.

Какие же темы, идеи, образы питают их фотопублицистику? Ведь ТАСС ценит не просто умение оперативно и качественно сделать документальный снимок, а и способность осмыслить тему, раскрыть в фотосюжете жизнь республики в ее самых актуальных, интересных аспектах. В каждом регионе страны работа фоторепортера имеет свою специфику. Применительно к Эстонии — это ее небольшая территория и, соответственно, «плотность» событий и явлений, характеризующих ее жизнь. Есть и чисто внешние приметы, отличающие жизнь эстонцев. Например, известная их любовь к порядку, к интерьеру практически стирает грани между городским и сельским бытом; понятие «глубинка» — весьма условное...

Но если репортеру в течение ряда лет надо десятки раз выходить на круг одних и тех же тем? Холодный профессионализм, лишенный чувства внутренней причастности к этой жизни и родства с ней, неизбежно приведет к скуке и унылости фотоштампа.

Фотосерии Юри и Виктора об Эстонии всегда согреты живым человеческим чувством. Что бы они ни снимали — сюжеты на сельские темы, жизнь рыбаков островного поселка, эксперимент в научной лаборатории, спортивные состязания или репортаж о горючих сланцах Эстонии — за всем стоит изначальная любовь к этому краю, его природе, людям, знание их традиций и уклада жизни.

Переход на цвет стал для репортеров качественно новым этапом. В очень короткие сроки пришлось осваивать технологию, ломать себя чисто психологически. То, что естественно воспринималось глазом, в жизни оказывалось лубочной фальшью на пленке. И надо было не только искать подходящую натуру, но и «приводить» этот разноцветный, не созданный по заказу фотографа мир в соответствие с законами художественной гармонии и красоты.

И все же их «переключение» было достаточно быстрым. Сами они объясняют это, во-первых, жесткой производственной необходимостью. Во-вторых, тем, что к цвету пришли поздно — на период проб и ошибок просто уже не имели права, поэтому приходилось работать очень собранно и очень внимательно. И наконец, тем, что в цветной фотографии остается главным то же, что и в черно-белой: уметь смотреть, видеть и чувствовать... Как художник ищет свой колорит, они искали свой «цвет». И нашли его — мягкую, серебристо-зеленую, голубовато-дымчатую гамму. Такой почти монохромный колорит придает снимкам объемность и глубину, влияет особым образом на остальные цвета: смягчает кричаще-красный, переводит грязно-коричневый в золотисто-охристый... Было бы ошибкой думать, что красота и изысканность цветовых соотношений — самоцель. Это — цвета Эстонии, ее природы, воздуха, моря, леса.

Минувший год завершился для Юри и Виктора персональной выставкой. По существу это была первая выставка эстонской цветной фотографии, хотя в республике давно снимают на цвет такие мастера, как Герман, Мяэметс, Салмре. Она стала эмоциональным, лирическим фоторассказом об Эстонии, ее природе, тружениках села и города, детях, праздниках республики и ее буднях.

Юри и Виктор решили показать свою «слайд-программу», как они ее называют, в холле Дворца культуры и спорта имени Ленина. Великолепное дизайнерское оформление выставки (широкие белые рамы и матовая черная поверхность витрин, сделанных специально для каждого снимка) наводило на мысль о еще неведомых нам функциях цветной фотографии. Например, она стала настоящим украшением ультрасовременного холла, за стометровой стеклянной стеной которого шумит море... Архитекторы, создавая к Олимпиаде-80 проект этого необычного зрительного зала, придумав этот прямоугольник холла с многоярусной ареной в центре, наверное, меньше всего имели в виду как элемент украшения цветную фотографию. А она спокойно вошла сюда, выстроилась ритмичным рядом витрин, словно заявляя: это как раз то место, которое мне подобает, этот холл и я — дети одной эпохи, явления одного порядка...

ФОТО ЮРИ ВЕНДЕЛИНА, ВИКТОРА РУДЬКО

МАЯК

ЛЕТНИЙ МОТИВ ▶

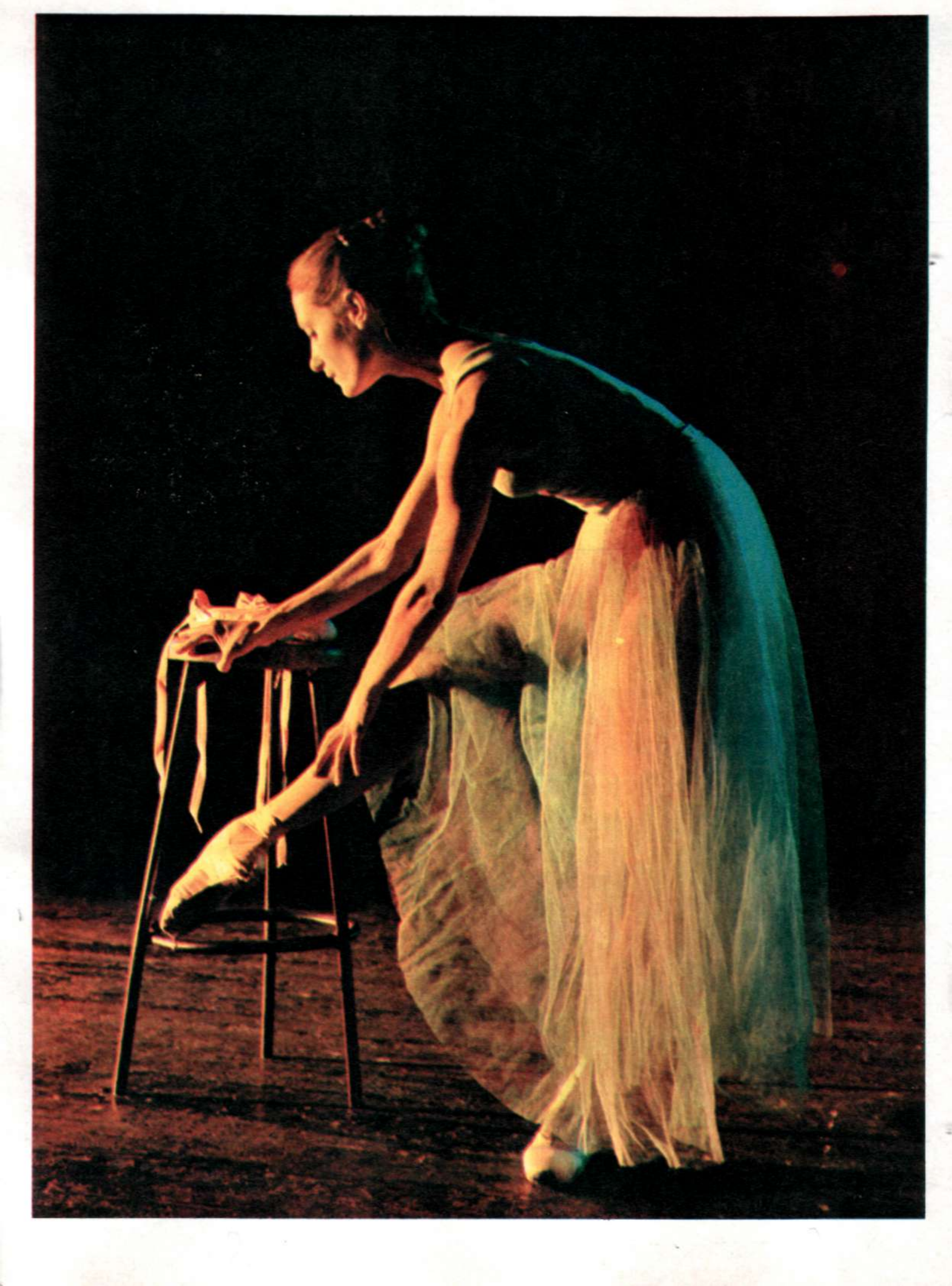
ФОТО ЮРИ ВЕНДЕЛИНА, ВИКТОРА РУДЬКО

ДЕВУШКА В ГОЛУБОМ

РЯДОМ С НЕБОМ

ПЛОЩАДЬ

ПЕРЕД ВЫХОДОМ



Анатолий Фомин **Музей открыт!**

В Москве, в Доме прессы на Зубовском бульваре, в торжественной обстановке состоялось открытие Центрального фотографического музея Союза журналистов СССР, в основу которого положена известная фотоколлекция, собранная Е. С. Бялым. Музей занимает пока три небольшие комнаты и выставочный зал для сменных экспозиций, но он регулярно принимает посетителей, живет, действует.
Все 30 тысяч единиц хранения, которые Евсей Самойлович Бялый терпеливо разыскал, приобрел, получил в дар, чем не без основания гордился этот подвижник, — после его смерти, согласно завещанию, поступили в распоряжение Союза журналистов СССР и, следовательно, навсегда перешли в собственность государства.
Выступая на открытии музея, представители журналистской и фотографической общественности с удовлетворением говорили о том, что сделан первый серьезный шаг на пути к созданию настоящего фотохранилища, музея, достойного творческого наследия советских фотожурналистов и фотохудожников. В этом видится прежде всего уважение к труду репортера, фотографа, летописца нашей эпохи. Здесь будет собрано все лучшее, ценнейшее из созданного и из того, что будет создано нашими фотографами.
Президент Всесоюзного творческого фотографического объединения Г. Коваленко отметил, что со временем музей получит собственное здание, у него будет штат, появится научный отдел и экскурсионное бюро.
О перспективах музея говорил и историк фотографии С. Морозов. По его мнению, при благоприятных условиях музей может вырасти в институт не только отечественной, но и мировой фотографии: уже первые выставленные экспонаты позволяют на это надеяться. Хотелось бы видеть это учреждение страстным пропагандистом русской и мировой фотокультуры, — сказал он.
Все выступавшие благодарили вдову Е. С. Бялого — Елизавету Борисовну Бялую — за бережное отношение к коллекции, за активное участие в передаче ее Союзу журналистов СССР.
Был отмечен высокий профессиональный уровень экспозиции, автором которой является М. Голосовский.
Заведующий отделом иллюстраций газеты «Советская культура» Н. Еремченко под общие аплодисменты поднял над головой наклеенный на плотный картон, пожелтевший от времени, но все равно прекрасный по рисунку и фактуре снимок:
— Новорожденному принято преподносить подарки. Делаю это с удовольствием: Максим Дмитриев — авторская печать — Нижний Новгород — прошлый век...
Приглашенные на открытие музея подолгу простаивали у многих экспонатов, обстоятельно знакомились с историческими реликвиями. Пройдемся и мы вдоль стендов и витрин, насладимся атмосферой далекого и не очень далекого фотографического прошлого.
Первый зал. В нем представлены документы, рассказывающие о деятельности фотографов XIX и начала XX века — В. Каррика, А. Деньера, Н. Бобира, А. Карелина, И. Барщевского, С. Прокудина-Горского, Э. Стейхена (США), Дж. Камерон (Англия), К. Пюйо (Франция), Р. Дюркоопа (Германия) и других выдающихся мастеров объектива. Демонстрируются образцы ранней фотолитературы — учебники и учебные пособия, справочники по фотографии, а также старые павильонные и дорожные камеры, принадлежности к ним.
Второй зал посвящен творчеству отечественных и зарубежных фотохудожников той поры, когда фотоискусство развивалось еще под влиянием живописи, когда в моде были мягкорисующие объективы, размытые линии, мерцающие







ФОТО **ВИКТОРА АХЛОМОВА**

НА ОТКРЫТИИ МУЗЕЯ. ВЫСТУПАЕТ ИСТОРИК ФОТОГРАФИИ С. МОРОЗОВ

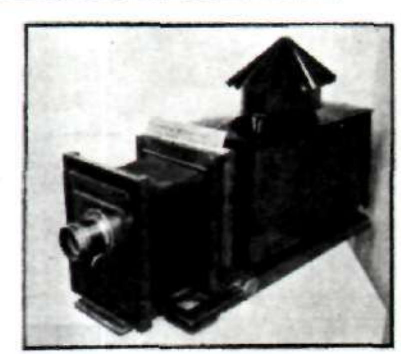
У ВИТРИНЫ С АППАРАТУРОЙ

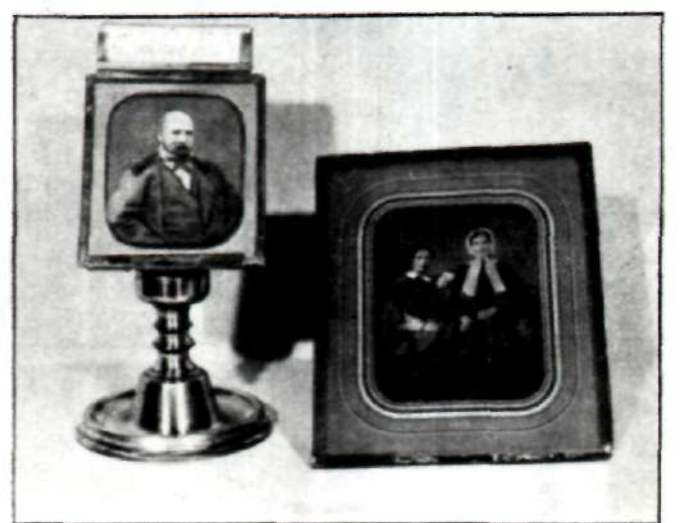
В ЗАЛЕ РУССКИХ ФОТОХУДОЖНИКОВ

тона, применялись так называемые облагораживающие способы печати — бромойль (простой и с переносом), пигмент, платинотипия, резинотипия и другие.
Третий зал — рассказ о ранней советской фотожурналистике, о классиках *«образной публицистики»*. Здесь представлено творчество летописцев Великой Октябрьской социалистической революции, первых пятилеток, Великой Отечественной войны.
В центральной витрине первого зала выставлены экспонаты, с которых начинается история русской светописи — два дагерротипа, сделанных неизвестными русскими фотографами в начале 40-х годов прошлого столетия. Они вещественно подтверждают, что фотографы России уже в те годы отлично владели технологией закрепления солнечного луча. Мужской и парный женский портреты сняты на очувствленных к свету посеребренных металлических пластинках. Изображение очень высокого качества. Первый дагерротип *смонтирован на изящном* пьедестальчике, второй вставлен в специальную рамку. Редкие экспонаты поступили из коллекции фотохудожника В. Улитина.
Как известно, в России XIX века производство аппаратуры налажено не было, но были замечательные изобретатели-практики. Первый аппарат сконструировал А. Греков еще в 1840 году. В конце XIX и в начале XX века оригинальные модели предложили Н. Филипенко, Д. Езучевский, В. Срезневский, Н. Клячко, И. Карпов. *В* центральной витрине демонстрируется одна из таких моделей — аппарат члена Московского общества распространения технический знаний Н. Клячко (1903 г.) и им же изготовленный объектив в латунной оправе (1908 г.). Эти ценные памятники русской фототехники передали музею В. Спасокукоцкий и Н. Рахманов.
Здесь же выставлены первые промышленные камеры разных стран мира: аппарат «Стерео-Кодак» 1897 года (США), стереоскопический магазинный аппарат «Зутер» 1893 года (Швеция), объектив «Ректилинеар» 1880 года (Франция), клапкамера 1902 года (Англия).
Посетители музея смогут познакомиться с редкой павильонной камерой 1904 года «Глобус» (Англия). *Камера-великан* установлена на платформе с колесиками и специальным винтовым подъемником.


LA REVUE FRANÇAISE DE PHOTOGRAPHIE
SCIENCE
TECHNIQUE
INDUSTRIES PHOTOGRAPHIQUES
CONCOURS DE PHOTOGRAPHIE
DIPLÔME Médaille d'Argent
Décerné à Monsieur
PARIS, le







Ее кассета сделана под пластинку размером 18×24 см. Рядом — огромный объектив «Дальмейер» 1898 года (Лондон). Такой аппаратурой работали М. Наппельбаум, К. Шапиро, К. Фишер и некоторые другие выдающиеся портретисты начала века.
Портретов в этом зале много. Одиночные, парные, групповые, например групповой портрет «Гончаров, Тургенев, Л. Толстой, Григорович, Дружинин и Островский» С. Левицкого, портреты «Анатоль Франс», «Бальзак», «Айседора Дункан» Э. Стейхена, «Джон Гершель» Дж. Камерон, «Автопортрет» Рудольфа Дюркоопа с дарственной надписью Н. Петрову — руководителю киевского общества «Дагерр».
Но самая большая ценность экспозиции — портрет молодого поэта Н. Некрасова работы фотографа Петербургской академии художеств А. Карелина. До создания музея снимок нигде не выставлялся, не публиковался в прессе. Лишь недавно он обнаружен в запаснике Государственного архива Горьковской области.
Интересны гелиогравюры на стальных пластинках, выполненные по методу Жозефа Ньепса, в свое время подаренные Бялому директором ЛАФОКИ Академии наук СССР А. Вольгемутом. Радуют глаз совершенством рисунка стилизованные под офорт портретные работы Анатолия Трапани. Это он в начале века придумал «лучистый гумми» и другие сложные способы печати.
Следующий стенд посвящен снимкам первых *русских фотопейзажистов* — автору книги «Беседы пейзажиста» киевлянину Н. Бобиру и москвичу С. Саврасову, племяннику одного из основоположников отечественного реалистического пейзажа в живописи А. Саврасова. Их творчество относится к первому десятилетию нашего века.
Несомненную ценность для истории культуры представляют первые театральные снимки, выполненные в России, например доставленная из Ленинграда се-

ПАВИЛЬОННЫЕ КАМЕРЫ «ФОЛДИН БЛОК СИСТЕМ» (ФРАНЦИЯ) И «ГЛОБУС» (АНГЛИЯ)

ДИПЛОМ, ВЫДАННЫЙ РУССКОМУ ФОТОХУДОЖНИКУ Г. МЫСУ В ПАРИЖЕ В 1925 г.

ФОТОКАМЕРА И ОБЪЕКТИВ КОНСТРУКЦИИ Н. КЛЯЧКО

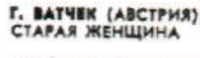
УВЕЛИЧИТЕЛЬ ФОТОХУДОЖНИКА А. ХЛЕБНИКОВА

ДАГЕРРОТИПЫ, ВЫПОЛНЕННЫЕ В РОССИИ В НАЧАЛЕ 1840-х ГОДОВ

рия авторских отпечатков фотографа Петербургской академии художеств К. Шапиро «Актер В. А. Андреев-Бурлак в роли Поприщина из «Записок сумасшедшего» Н. Гоголя». Съемка и печать произведены в 1880 году.
Коллекцию Е. С. Бялого пополнили также Центральный государственный архив фото- и кинодокументов СССР, издательство «Планета», журнал «Советское фото», обладатели частных коллекций — внучатая племянница В. Каррика англичанка Фелисити Эшби, внук писателя Н. Телешова — В. Телешов, племянник Ю. Еремина — А. Чулков, родственники фотохудожников А. Гринберга, Г. Мыса, фотожурналистов Я. Халипа, И. Шагина, собиратель старой фотолитературы В. Мошков и многие-многие другие.
Во втором зале привлекут внимание посетителей черно-белые и цветные бромойли Н. Андреева и В. Улитина, авторские отпечатки Н. Свищова-Паолы, С. Иванова-Аллилуева, Н. Бохонова, П. Клепикова с фирменными знаками крупнейших фотосалонов мира (все работы из частных собраний). В 20-е годы зарубежная пресса об этих снимках писала: «Мы думали, в большевистской России искусство пришло в упадок, а оно там процветает...»
Снимки демонстрируются рядом с наградами — медалями, дипломами, похвальными отзывами. На них указаны адреса выставок — Лондон, Париж, Берлин, Рим, Оттава, Нью-Йорк, Лос-Анджелес, Богота, Токио...
Из памятников фотолитературы представляют интерес «Практический учебник для фотографии» М. Мигурского, изданный в Одессе в 1859 году, «Труды Первого съезда русских деятелей по фотографическому делу 1896 года», первые русские фотожурналы, каталоги крупнейших фотографических выставок.
В Первом съезде по фотоделу, свидетельствуют «Труды», приняли участие многие русские ученые, в том числе К. Тимирязев, Е. Буринский, В. Срезневский. Уже тогда передовые умы России ставили перед практической фотографией грандиозные задачи. Они серьезно говорили о применении ее в науке и технике, в искусстве и культуре, обсуждали проблему фотографической грамотности в масштабах всей страны. Вот темы некоторых докладов: фотография в астрономии, в медицине, в книгопечатании, в судебной практике, как метод научного исследования, репродуцирования и популяризации произведений изобразительных искусств, фотография и новые отрасли профессионального труда, программы фотокурсов...

А. КАРЕЛИН
Н. А. НЕКРАСОВ



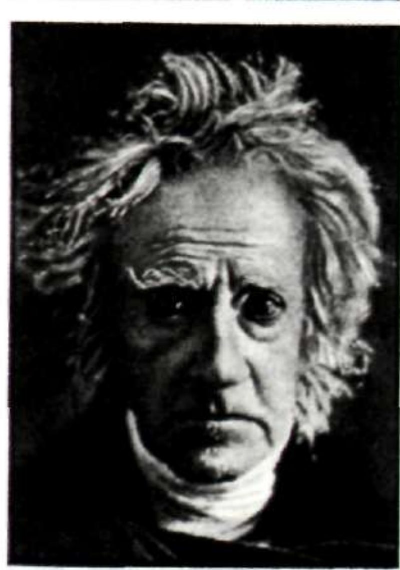


Г. ВАТЧЕК (АВСТРИЯ)
СТАРАЯ ЖЕНЩИНА











А. ТРАПАНИ
МУЖСКОЙ ПОРТРЕТ

Дж. КАМЕРОН (АНГЛИЯ)
ДЖОН ГЕРШЕЛЬ

Р. ДЮРКООП (ГЕРМАНИЯ)
АВТОПОРТРЕТ

А. ГРИНБЕРГ
ФОТОХУДОЖНИК
Н. СВИЩОВ-ПАОЛА

В третьем зале посетители увидят, как эти задачи претворялись в жизнь. Экспозиция советского периода развития фотографии начинается с фотокопии Декрета о переходе фотографической и кинематографической торговли и промышленности в ведение Народного комиссариата по просвещению за подписью В. И. Ленина и документов об учреждении Высшего института фотографии, Государственного оптического института, научных и массовых фотожурналов, ассоциации фоторепортеров. Перед зрителями предстают кадры «образной публицистики», созданные в годы Октябрьской революции и гражданской войны, дорогие всем портреты В. И. Ленина, выполненные П. Оцупом, Г. Гольдштейном, П. Жуковым, В. Буллой, репортерские работы 30-х годов в авторской печати М. Альперта, А. Шайхета, Д. Дебабова, Н. Петрова, А. Скурихина, Б. Кудоярова, С. Фридлянда, Г. Петрусова, А. Шишкина.
В застекленных витринах помещены корреспондентские удостоверения фотографов многих газет и журналов, заполненные бланки приглашений на съемки пуска заводов и фабрик, электростанций, пробных поездов метро, на открытия школ, Дворцов культуры, центрального стадиона «Динамо», канала имени Москвы, на встречу челюскинцев, участников перелета через Северный полюс...
Здесь можно увидеть старенькую камеру на штативе, принадлежавшую Б. Игнатовичу, и увеличитель красного дерева — с мехом, с замысловатыми ручками регулировки, которым долгое время пользовался А. Хлебников; дипломы, выданные призерам первых выставок советского фотоискусства 1924, 1926, 1928 годов за подписью видных фото- и кинодеятелей Г. Болтянского и Д. Лещенко.
Экспозиция музея завершается персональной выставкой выдающегося советского художника и фотомастера Александра Родченко. В течение года ее сменят персональные выставки других советских фотомастеров.
Дорогие друзья! Двери фотомузея гостеприимно открыты для всех. Он ждет вас. Добро пожаловать!

«А еще был случай...»

«Фоточетверги» — новая рубрика журнала. Теперь она будет постоянно появляться на страницах «СФ», потому что с тем же постоянством в один из четвергов каждого месяца в редакции будут проходить творческие встречи коллектива, редколлегии и авторского актива журнала с интересными людьми — известными мастерами советской фотожурналистики и фотоискусства, теоретиками и историками фотографии, специалистами по фототехнике, представителями фотоклубов, студий, секций... Мы обещаем не делать секрета ни из одной такой встречи и расскажем нашим читателям все самое интересное и значительное, о чем будет говориться на «четвергах». Первый из них уже состоялся — мы пригласили к себе в гости ветеранов нашей фотожурналистики и попросили рассказать необычные случаи из их многолетней практики. Предлагаем вниманию читателей пока только малую часть из этих историй, объединив их под общим названием «А еще был случай...» Как говорится — продолжение следует!
Итак, сегодня перед нашими читателями выступают ветераны советской фотожурналистики — заслуженный работник культуры РСФСР Наум Самойлович Грановский — летописец Москвы, певец архитектуры, Марк Борисович Марков-Гринберг — фотограф широкого профиля, один из известных мастеров советского фоторепортажа, заслуженный работник культуры РСФСР Марк Степанович Редькин — фотокорреспондент издательства «Планета», автор многих фотографических изданий.
Редакция приглашает мастеров и фотолюбителей принять «заочное» участие в наших «четвергах» и присылать свои воспоминания о «случаях» из фотографической практики.

«Держите аппарат!»

Начну издалека, с тридцать первого года. Фотохроника ТАСС в Армянском переулке, маленькое тесное помещение... И все мы такие молодые... Получаю задание — сделать снимки для многотиражки Шатурской электростанции. Еду в Шатуру. На месте товарищи из этой газеты дают мне план съемок — что нужно отобразить. Один из сюжетов — лучший кузнец. В кузнице темнота — как в... старой кузнице. Была у меня магниевая машинка фирмы «Агфа». Я ее зарядил магнием, взвожу, и в то же мгновение пружина срывается... Машинка у меня в руках, под самым подбородком, и вся вспышка идет мне в лицо. И тут сработал профессиональный рефлекс — первое, что я крикнул, было: «Держите аппарат!» В поликлинике мне смазали лицо каким-то противоожоговым средством и сказали, что видеть буду — роговица цела. Это меня «вдохновило», и я решил во что бы то ни стало съемку довести до конца. Со мной пошел редактор газеты — помогать. Я быстро наводил фотоаппарат, говорил ему экспозицию и тут же высовывался в форточку — лицо пекло нестерпимо. Но шатурская газета была обеспечена снимками...

«Возьмите крышечку...»

Случилось это на киевских военных маневрах, где работала целая группа фотокорреспондентов — в «Советском фото» тогда даже появилась фотография, где мы все были сняты вместе. Ну, все было как всегда, если не считать страшной пылищи — танки, техника почти в ней не видны, и по этой причине объективы, которые не в работе, мы держали закрытыми крышками. На мне две «лейки» — с «широкоугольником» и «полтинником». Вижу, пошли бомбардировщики, и вдруг с них посыпались парашютисты — это был первый массовый воздушный десант. Я вскинул камеру, снимаю и тут же вспоминаю, что иностранная редакция ТАСС просила обязательно показать, как реагируют иностранные военные атташе. Быстро вкручиваю в одну из камер «телевик» и навожу ее на группу атташе. В этот момент мимо меня проходит Клемент Ефремович Ворошилов и так, мимоходом, снимает с этого объектива крышечку и передает мне. Представляете, какой конфуз! «Лейка» — не «зеркалка», если нравится, можешь снимать и с закрытым объективом, только что потом в редакцию принесешь... Вот так, благодаря Клементу Ефремовичу, у меня и десант оказался снятым, и реакция атташе. Но стыдно мне было страшно!


М. И. КАЛИНИН

Перестарались...

В тот день М. И. Калинин должен был принимать министра иностранных дел Англии господина Идена. Мы с Михаилом Калашниковым, фотокором «Правды», не были твердо уверены, что попадем на этот прием, но нам нужен был портрет всесоюзного старосты в его рабочем кабинете. Мы решили его об этом попросить, но он, увидев нас, сам спросил, чего мы хотим, — очень уж у нас, видимо, были умоляющие физиономии. Михаил Иванович пригласил нас в кабинет, сел за свой стол и углубился в дела. Мы начали снимать. Вдруг он спохватился и, извинившись, сообщил нам, что мы работаем впустую, потому что на нем такие сильные очки, что глаз не будет видно. Он тут же сменил очки, и мы продолжили съемку. Фотографии получились хорошие, мы договорились с Калашниковым к очередному приему принести и подарить их Калинину. Так и сделали, а через день или два спросили у его секретаря, понравилась ли наша работа. Но он нам ответил, что Михаил Иванович хочет поговорить с нами лично. Встреча эта вскоре состоялась, Михаил Иванович поблагодарил нас за хорошие фотографии, а потом... отругал за бесхозяйственность и расточительность: «Поймите, зачем мне такие большие фотографии? В альбом не влезают, а на стенку я их не повешу. Сделали бы открытки, и достаточно, а то вон сколько бумаги зря извели!» Размер фотографий был 24×30 и 30×40. Выходит, перестарались!

М. МАРКОВ-ГРИНБЕРГ

Три встречи с Демьяном Бедным

Было это в 1934 году. «Изогиз» издавал альбом, посвященный Первой конной армии, в работе над которым принимал участие и я. В последний момент спохватились — нет изображения ордена Красного Знамени для шмуцтитула. Стали думать, как его сфотографировать. Кто-то предложил позвонить Демьяну Бедному — он всегда носил этот орден. Позвонили, он любезно согласился. Съемку поручили мне. Я вооружился камерой «Глобус» 13×18, которая имела три двойные кассеты, взял штатив и отправился на Рождественский бульвар, где жил писатель. Камера эта и сейчас у меня — храню как реликвию. Звоню, дверь открывает сам Демьян Бедный: «Входите, входите, знаю...» Вижу — застал его за завтраком — на столе батон хлеба, чаю стакан, что-то в блюдечке...

приглашает меня, я отказываюсь. Пока он допивает чай, я занимаюсь своим делом — повернул к свету высокий стул, на спинке которого висел пиджак с привинченным к лацкану орденом, и два раза его снял во все живописное поле пластинки. Видя, что я еще работаю, Демьян Бедный берет газету — «Вечернюю Москву» — и углубляется в чтение. Закончив свое дело, прошу у него разрешения сделать портрет и предлагаю ему надеть рубашку, галстук и пиджак с орденом. Но Демьян Бедный говорит совсем не то, чего я ожидаю: «Видите ли, я должен вас разочаровать — снять меня при полном параде — это уж слишком обычно,

всю жизнь — с тех пор я взял за правило никогда не уходить со съемки, не имея в запасе хотя бы одного кадра.
Вторая встреча с Демьяном Бедным произошла в том же году в Колонном зале Дома Союзов, на I съезде писателей. Я расположился у одного из окон в кулуарах. Работать там оказалось непросто — пластинки у меня были малочувствительные, да еще резкий боковой свет из окна не давал ровного освещения. Чтобы выровнять контраст, я принес папки с фольгой и лист ватмана. Потребовался дополнительный штатив для крепления этих подсветок. И вскоре увидел Демьяна Бедного — в перерыве он прохаживался с А. Н. Тол-



ПОЭТ ДЕМЬЯН БЕДНЫЙ

а вот вы покажите меня таким, каким застали...»
Делать нечего, и я снимаю два варианта — общий план за столом и затем крупно. Когда заканчиваю съемку, он мне говорит: «Дело в том, что я ведь тоже в каком-то смысле репортер и считаю, что нужно стараться показывать и необычное в нашей обычной жизни. Это, если хотите, и есть глаз художника...» Потом он приглашает меня в другую комнату и у меня просто дух захватывает — она вся уставлена шкафами с книгами. Я слыхал, что у писателя отличная библиотека, но то, что я увидел, превзошло все мои ожидания. Он подходит к одной из полок: «А вот величайшее произведение Фирдоуси — «Шахнаме»...
И тут я понимаю, что опростоволосился — у меня были три двойные кассеты — шесть пластинок, две из них я истратил на орден, а остальные — на портреты, продублировав каждый из них. А ведь мог же сохранить хотя бы одну пластинку для библиотеки! Это стало для меня уроком на

стым. Он меня узнал, рассмотрел мое «ателье», улыбнулся и спросил: «Надежно?» Я его заверил, что все будет нормально, так оно и вышло. Во время работы этого съезда мне удалось сделать портреты многих выдающихся писателей нашей эпохи и в том числе Максима Горького. Годом позже я снимал Первомайский парад и демонстрацию на Красной площади и увидел на гостевой трибуне Демьяна Бедного. Он был с женой, лица их сияли радостью и счастьем. Я, конечно, тут же их сфотографировал и, как мне кажется, праздничное настроение на снимке хорошо передалось.
Я всегда считал большой удачей, что мне довелось запечатлеть образ замечательного поэта, к которому так тепло относился В. И. Ленин. В альбоме, посвященном Первой конной армии, во весь лист засиял орден Красного Знамени, тот самый, который с гордостью носил Демьян Бедный.

Н. ГРАНОВСКИЙ

Первый снимок как первая любовь...

Весна в Астрахани особенная. Еще вчера дул сырой промозглый ветер, а сегодня все по-иному — небо голубое-голубое, ветер теплей, даже жарковато становится. В один из таких дней 1927 года я взял сумку с фотоаппаратом «Фохтлендер» — подарок отца — морского капитана — и четырьмя кассетами с пластинками «Ред стар» фабрики Семашко.
Решил сфотографировать гребной винт, который заводские ребята крепят под кормой старого буксира. Ах, как хорошо блестел винт! Ну прямо то, что надо! Навел камеру, щелкнул затвором — и съемка закончена. И не знал я в то мгновение, что это был мой первый профессиональный снимок...
В редакции городской газеты «Коммунист» работал хороший человек. Художник Сергей Александрович. А что если напечатают? Эта мысль не покидала меня до конца смены. Умылся — и на велосипед.
Я — первый раз в редакции... Мне как-то неловко, что отвлекаю занятого человека.
— Ты чего? — спросил он.
— Да вот, Сергей Александрович, снимок сделал на заводе...
Хороший человек, «Сейсаныч», взял кассету и ушел в темную комнату под лестницей. Через несколько минут вышел.
— Пиши текст,— обронил он на ходу.
Как? Еще и писать надо? Я даже не записал фамилий ребят на берегу, хотя знал, что они ударники. Ну что же — на велосипед-выручалочку и через полчаса я опять в редакции. На столе лежал мокрый отпечаток: и винт на нем сверкал, и ребята копошились с инструментом, и солнце играло бликами на лопастях винта.
— Уходи,— лаконично произнес «Сейсаныч», и я ушел, а мысль о том, что снимок взят и, может быть, его напечатают в настоящей газете, не давала мне покоя...
Утром мы с отцом, как всегда, встали по первому портовому гудку. Сели за стол, отец налил мне кружку калмыцкого чая, а мне так хотелось рассказать ему о вчерашнем... Но боялся. Лучше подождать. Второй гудок застал меня по дороге на завод. У киоска с газетами — люди со свежими номерами «Коммуниста». Чуть не упал с велосипеда! На первой полосе — мой снимок! Взял



РАБКОР М. РЕДЬКИН (СПРАВА)

сразу пять газет. Так и хотелось крикнуть старику-газетчику: «А снимок-то мой, папаша!»
Первым, кому я вручил мою газету, был вахтер в проходной завода, как сейчас вижу его в старом морском бушлате.
«Снимок рабкора М. Редькина!» Как я был горд! Нет, это не то слово!
Вскоре произошла важная для моей фотографической судьбы встреча. Иду я однажды через мост и вижу — какой-то человек снимает баржи с арбузами. Я ему и говорю с видом знатока — что ж, дескать, вы против солнца снимаете, только пластинки засветите... А он улыбнулся очень добро и мягко ответил: «Если я буду снимать по солнцу, то у меня получатся не арбузы, а блины!..» Так мы познакомились с Аркадием Шайхетом, с которым нас потом связывала многолетняя дружба. И еще с той поры я полюбил съемку контражуром.
Прошли годы. Теперь я бывалый газетчик, но не могу забыть того чувства торжества и ликования, которое принесла мне первая публикация в печати.
Всякий раз по весне, приезжая в родной город, я обязательно прихожу на берег Волги посмотреть на гладь реки — как плывут весенние щепки, играют на волне солнечные зайчики, уходят в море рыбацкие суда.
В редакции (теперь газеты «Волга») новые люди, и немногие помнят сегодня старого художника Сергея Александровича Рябикова. Но я буду помнить всегда человека, открывшего мне в те далекие годы путь журналиста.

М. РЕДЬКИН

«Гродно»

Фотоклуб этот отличает ярко выраженное пристрастие к жанровой фотографии и, как видно по представленным здесь работам, героями снимков нередко выступают дети. Снимки именно такого плана приносят клубу лавры на фотовыставках и конкурсах. Мир детства предстает перед нами пестрым, разнообразным. Самые разные состояния: задумчивость, лиричность, озорство, хитринка. Снято все это с настроением, любовью к своим героям.

Отметим особо снимок «Дедовы яблоки» Н. Дорош, удостоенный первого приза на межклубной выставке в Гродно «Мир современника». Обычно принято считать главным достоинством группового портрета то, что герои его находятся в разных эмоциональных состояниях. Конечно, это всегда привлекает — мозаика характеров. Но бывают случаи, когда все без исключения герои коллективного портрета выражают одно состояние и нам это интересно. Появляется эффект зрительского присутствия в кадре. Мы как бы входим в это пространство и отдаемся тем же эмоциям, какие вызвала у детей запечатленная ситуация, а может быть, и сам фотограф.

«Конкурс причесок» А. Лосминского явно выиграл от применения короткофокусного объектива. Очень кстати в кадре оказался коллега автора. Он, что называется, держит композицию кадра.

Нужно сказать, что клуб «Гродно» получил известность в стране как хороший организатор межклубных выставок «Мир современника», которые отвечают уровню наиболее престижных экспозиций подобного плана. Намеренный отказ организаторов от работ старых, уже апробированных предыдущими творческими соревнованиями, привел к тому, что гродненцы смогли познакомиться с новейшими достижениями в художественной фотографии последних лет. Думается, уже одно это должно положительно сказаться на результатах работы клуба, в частности на расширении тематики, в чем сегодня клуб, прямо скажем, нуждается.

ОТДЕЛ ФОТОЛЮБИТЕЛЬСКОГО ТВОРЧЕСТВА





Н. ДОРОШ ДЕДОВЫ ЯБЛОКИ



А. ЛОСМИНСКИЙ КОНКУРС ПРИЧЕСОК

Валерий Стигнеев

Еще раз о массовости



В. ГАБРОШУК ДЕСЯТИКЛАССНИЦЫ



М. АНИЩЕНКО ЛЮБОПЫТНАЯ

В нужной и своевременной статье «Фотоклубы и авторство масс» («СФ», 1982, № 6) М. Леонтьев стремится осмыслить состояние фотолюбительского движения, найти причины, которые тормозят его развитие. Тема выступления, как нам кажется, серьезная и нуждается в дальнейшем обсуждении.

Действительно, сегодня у фотолюбителей нет того порыва, который захватил любительскую массу в 60-х годах и породил рост фотоклубов (в 1957 году на всю страну был один фотоклуб, а через пять лет — 159). М. Леонтьев видит причину снижения общественной роли фотолюбительства в том, что оно в какой-то мере отошло от рабселькоровского движения в сторону художественного творчества. С этим нельзя не согласиться, если понимать рабселькоровское движение не только как участие в прессе, но и в более широком плане — как обращение фотолюбителей к общественно значимой деятельности, понимание ими общественной функции фотолюбительства.

Возьмем такие примеры. Кемеровский фотолюбитель П. Мельников принес в горисполком альбом — историю города в фотографиях. Всю жизнь, а он строил Кемерово еще в годы первой пятилетки, Мельников снимал и собирал редкие снимки. Теперь его коллекция стала достоянием культурной жизни крупного промышленного центра («СФ», 1976, № 9).

Надо ли доказывать, как важна для всех визуальная память о прошлом. Но многие ли фотолюбители и фотоклубы могут похвастать фотолетописью своего города, края, созданной за последние десятилетия? Кто из фотолюбителей собрал коллекцию снимков военной и довоенной поры? А как не хватает любительским выставкам разного ранга исторических разделов!

С уважением говорим мы об энтузиастах, по крупицам отыскивающих старые фотографии — художественные, хроникальные, семейные, — М. Голосовском из Подмосковья, П. Тооминге из Эстонии, Е. Бирюкове с Урала. Но их — единицы. Журнал «Советское фото» уже в статье «Внимание фотолюбительству!» (1926, № 1) выдвигал программу развития любительской фотографии. Речь шла о том, что фотографы-профессионалы не могут справиться со «всеохватным показом жизни». Чтобы документировать все ее многообразие, нужно самому быть активным участником этой жизни. Значит, дать размах и разнообразие фотографическому материалу, из которого сложится картина времени, по плечу только массовому фотолюбительству, к такому выводу приходит журнал. Что важно и актуально в этой программе?

Совершенно ясное понимание общественной функции, которую призвано выполнить фотолюбительство: быть коллективным фотолетописцем страны; установка на то, что фиксация жизни важна не только для истории, нет, она необходима сегодняшнему гражданину, чтобы он в газете, на стенде, на выставке «через фотоснимки» узнавал о совершающихся переменах. Может быть, такого понимания своего общественного назначения недостает сейчас фотолюбительскому движению?

Словом «фотолюбитель» именуют довольно широкий круг людей. В него входят и миллионы владельцев фотоаппаратов, и те, кто серьезно занимается фотоискусством, и, наконец, те, кто просто любит и ценит фотографию. Прав М. Леонтьев, когда говорит — нужна классификация клубов. Но прежде давайте проведем классификацию фотолюбителей.

В справке о Всероссийской выставке любительской фотографии 1977 года указано, что в период ее подготовки свои работы представили 60 тысяч фотолюбителей Российской Федерации. Из отчета о Всесоюзной выставке фотолюбителей того же года узнаем, что для всей страны цифра составляла уже 134 тысячи. Тогда как в самой «фотографической» республике — Литве — в конкурсах и выставках, предшествующих республиканской экспозиции, приняло участие 350(!) любителей.

Цифры плохо согласуются друг с другом, но каждая из них по-своему верна,

так как в расчет брались разные категории фотолюбителей.
Думается, что можно довольно точно определить число любителей, объединенных в фотоклубы. Именно эта категория интересует *нас больше всего. Нередко* ее неоправданно расширяют за счет контингента фотокружков, хотя в кружках, как правило, не занимаются самодеятельным творчеством, а учатся фотоделу. Считается, что в стране более 300 действующих фотоклубов. *Если принять* их среднюю численность за 30 человек, то получится, что всю армию фотолюбительского движения составляют около 10000.
Итак, 10000 — это творческий актив фотолюбительства. Миллионы нужно просвещать, учить фотографической грамоте, тысячи остро нуждаются в едином организационном и методическом центре.
Беды фотолюбительства во многом проистекают, подчеркивает М. Леонтьев, из-за отсутствия этого центра. Так ли это? Только отчасти, потому что с 1979 года в стране действуют Всесоюзный, Всероссийский и другие республиканские научно-методические центры народного творчества и культурно-просветительной работы, а в них отделы фото- или кинофотолюбительства, на которые возложены обязанности по организационному и методическому руководству фотоклубами страны. Может быть, нужно обратить внимание общественности на то, в какой мере эффективна деятельность этих организаций, достаточны ли их усилия, направленные на творческий и *численный рост фотоклубов?..*
Опытный практик фотоклубного дела Р. Крупнов несколько озадачил нас своими сомнениями: а являются ли нынешние фотоклубы клубами («СФ», 1982, № 12)? Он считает, что поскольку клубы не растут *численно по составу*, стало быть, массовость сдерживается, и виноваты в этом клубные уставы, устанавливающие «различные препоны для фотолюбителей».
Однако хорошо известно, что в подавляющем большинстве фотообъединений за основу принят устав, разработанный зачинателем фотолюбительского движения — ленинградским клубом ВДК. Устав этот испытан более чем двадцатилетней практикой фотолюбительства и вряд ли нуждается в пересмотре.
Р. Крупнов настроен решительно: «Многолетний опыт работы клубов подтверж*дает, что сегодня настала* пора перестройки». Он выдвигает идею «массового клуба». В таком клубе «нет строгой процедуры приема любителей в коллектив», сюда можно прийти, чтобы посидеть, развлечься, провести время, если хо*чется — заняться фотографией*, а не хочется — так и не приходить вовсе. Двери открыты для всех желающих. Таким образом, по его мнению, сразу решаются проблемы свободного времени, эстетического воспитания и фото*творчества.*
Но те, кто занимается самодеятельным творчеством, и те, кто приходит в Дом культуры, чтобы занять досуг или пополнить знания, представляют разные категории посетителей. Например, не случайно на практике действуют клубы кинолюбителей, где снимают фильмы, и отдельно клубы любителей кино, где изучают и обсуждают произведения кинематографа. Подобная специализация типична и для других видов любительских объединений, теперь клубы по интересам стали основной ячейкой в работе культпросветучреждений. И если это диктуется реальной потребностью, то, по-видимому, следует подумать о создании клубов любителей фотографии, которые объединят поклонников фотоискусства.
«Массовый фотоклуб» по*надобился как противоядие* против «звездной» болезни, как способ противостоять «элите», которая якобы препятствует массовости.
Однако задумаемся: «элита», то есть творчески наиболее подготовленная часть клуба, возникает чаще *всего как следствие хорошей* клубной работы, в результате серьезного отбора снимков на самые престижные выставки. Из 60 коллективов, приславших коллекции на Всероссийский конкурс фотоклубов «Кадр-80», почти половина (25) не смогла претендовать на участие в экспозиции, 9 клубов оказались представленными одним (!) снимком, а из 560 авторов жюри допустило к участию только 115. Таков отсев — обычное явление на всякой крупной выставке. Стало быть, сама выставочная практика создает «элиту».
Но может быть, не отказываясь от сложившейся выставочной политики, которая направлена главным образом на творческую селекцию, подумать о новом подходе? Успех «Минифото» в Могилеве и Керчи доказал жизненность одной из новых форм, но есть и многие другие.
Руководители клубов и организаторы конкурсов в один голос говорят: на развитии любительской фотографии отрицательно сказывается отсутствие системы в выставочной деятельности.
Не однажды высказывались *пожелания ввести определенное* единообразие в работу многочисленных жюри. По-видимому, стоило бы вернуться к системе публичного отбора фотографий на клубных конкурсах. Наверное, нуждается в изменении и существующий порядок награждения работ.
И соревнование, и творчество — такова суть всякой любительской выставки. Однако в последнее время порой преобладает чрезмерный азарт, гонка за дипломами и призами. Некоторые уважаемые авторы тиражируют и рассылают по выставкам одни и те же снимки, хорошо известные *и любительской аудитории*, и членам жюри. Бороться с этим отрицательным явлением будет проще, если у каждой работы появится своя дата, это особенно важно теперь, когда выставочный фонд любительской фотографии стре*мительно растет.*
Сегодняшние известные фотохудожники выросли главным образом в клубах. Мы по привычке зачастую числим их в любителях, но цели и задачи фотолюбителей и фотохудожников не во всем совпадают. Опре*деленная часть руководителей* фотоколлективов придерживается мнения, что интересы этих реально существующих в фотолюбительстве групп нельзя примирить. Может быть, слишком категорическая точка зрения, но нельзя не считаться с реалиями клубной практики.
Клубы всегда собирали разных по уровню подготовленности людей. Появилась система «кандидат — член клуба», начались эксперименты с делением коллектива на группы. Живая практика рассудила по-своему — жизнестойкими, а главное, продуктивными в творческом отношении оказались небольшие, но достаточно ровные по составу коллективы из 15—20 человек. Такие, как казанская «Тасма», горьковская «Волга», петрозаводский «Полюс».
Р. Крупнов рассуждает о массовости несколько *абстрактно. Если творчески* зрелые любители, ровные по составу, сплотились, чтобы создавать высокохудожественные снимки, и сделали это главным принципом клубной работы, что здесь плохого? Не надо думать, что коллектив, где *два-три сильных автора* подавляют остальных (такие примеры известны) — явление типичное для нынешнего фотолюбительства. Возможно, просчетов в работе клубов было бы меньше, а согласованности больше, если бы в респуб*ликах действовали Советы* фотоклубов. О важности такого координирующего и организующего органа свидетельствует опыт работы Советов фотоклубов в Белоруссии и Эстонии. В РСФСР Совет фотоклубов давно уже можно и нужно создать на базе «Кадра».
Нелишне заглянуть в копилку опыта фотолюбительского движения и вспомнить о прекрасных начинаниях, которые по разным причинам не получили дальнейшего развития. Так, в начале 70-х годов в Одессе работал областной художественный Совет по фотографии. Совет был создан из числа членов местного фотоклуба и утвержден Управлением культуры облисполко*ма*, функции его выходили далеко за пределы клубных дел, он курировал всю фотографическую жизнь области. Сегодня зрело*му, сплоченному творческому* коллективу такая ответственность по плечу.
В любительской среде техническое умение обогнало эстетическую грамотность. Может быть, следует организовать платные фотошколы, где прививали *бы не только навыки фото*дела, но учили понимать фотографию. Подобная школа уже семь лет действует в Таллине при «ТФК», за это время ее окончило более пятисот слушателей. Фотоклуб «Рига» организовал фотофакультет при городском университете культуры, на его занятия съезжаются любители со всей республики. В больших городах такие формы эстетического воспитания представляются весьма перспективными.
Для фотолюбителей малых городов и сел, пожалуй, только телевидение может решить проблему. Передачи «Фотоуниверситета» по всесоюзной программе, наверняка, собирали бы громадную аудиторию. На республиканских и областных телестудиях целесообразно создавать «Телевизионные фотоклубы». Кто возьмется за организацию столь важного дела? Нам кажется, что первое слово должно принадлежать Всесоюзному и республиканским научно-методическим центрам.
Чтобы приобщить миллионы обладателей фотокамер к творчеству, им нужно открыть мир искусства фо*тографии.*

Из читательских конвертов...

Уважаемая редакция!
Обращаюсь за советом. Сообщите, пожалуйста, где можно купить или выписать книги по фотографии.
В. Савельев,
Московская обл.

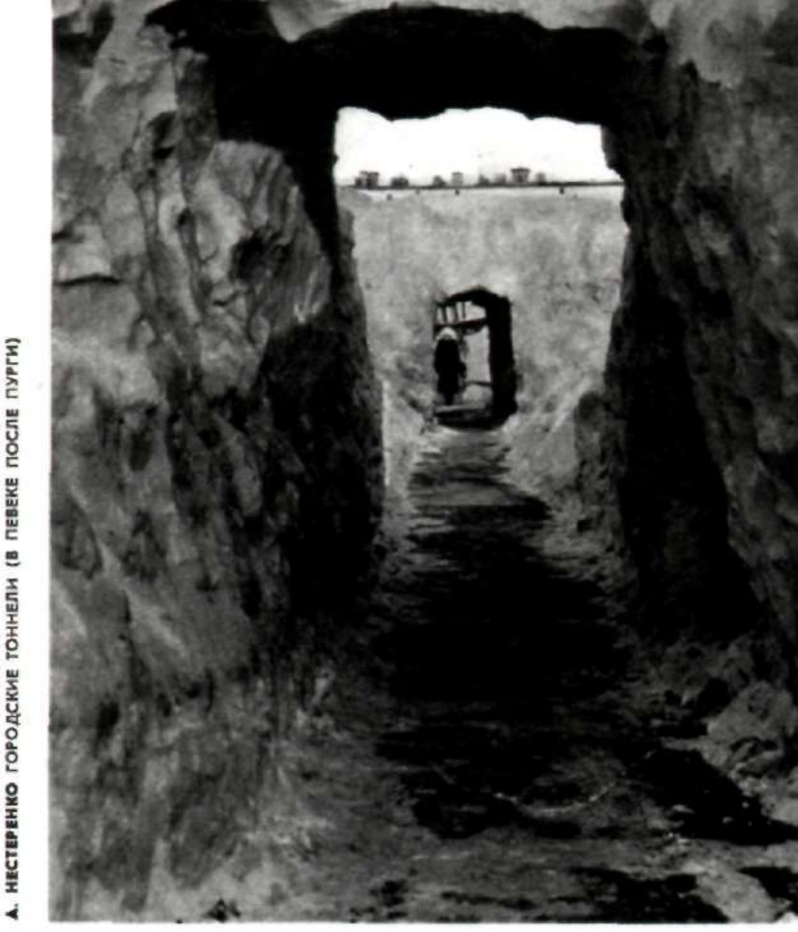
Ред.: Книги по фотографии пользуются повышенным спросом и пока, к сожалению, выпускаются недостаточно большими тиражами. Не всегда располагают этими изданиями и магазины «Книга — почтой». Все же сообщаем адреса некоторых из них:
101861, ГСП, Москва, ул. Кирова, 6, магазин № 120 «Книжный мир»;
125422, Москва, ул. Костякова, 9, магазин № 153;
105203, Москва, 15-я Парковая, 16, магазин № 118.
Советуем также обратиться в библиотеку, где можно заказать любую книгу по межбиблиотечному абонементу.

Уважаемая редакция!
Высылаю три снимка артистов советского цирка. Возможно, они заинтересуют редакцию, чему я был бы очень рад.
А. Скворцов,
редакция газеты «Северный рабочий», Ярославль

Ред.: Публикуем один из снимков как удачный пример съемки в сложных условиях. Приятно отметить, что для вас это не случайная удача. Все три кадра — свидетельство того, что вы работаете целеустремленно, не следуя стереотипу.

Уважаемая редакция!
Обычно на моих снимках небо получается бумажно-белым. Светофильтров у меня нет. Как поступить?
В. Носов,
Чимкент

Ред.: Есть много способов добиться проработки облаков или фактуры неба. По-видимому, вы слишком долго проявляете пленку и в итоге получается на негативе плотное изображение неба. Советуем вам при большом интервале яркостей объекта недопроявлять пленку на 30—40% от рекомендованного времени. Учтите, что стандартный режим проявления не может обеспечить хорошего качества во всех случаях. К проявлению тоже нужно подходить творчески.



А. НЕСТЕРЕНКО ГОРОДСКИЕ ТОННЕЛИ (В ПЕВЕКЕ ПОСЛЕ ПУРГИ)



А. СКВОРЦОВ АРТИСТ ЦИРКА СИЛОВОЙ АКРОБАТ-ЖОНГЛЕР В. ДИКУЛЬ



А. ГОЛОВАНОВ «ЧИСТОПИСАНИЕ»

Анри Вартанов «Стиль трех тонов»

Снимки Леонида Тугалева могут нравиться, порождая неистовый, почти ритуальный восторг у поклонников фотографии. Они, впрочем, могут вызывать и столь же категорическое неприятие, отрицание. Единственное, чего они не могут — это оставлять зрителей равнодушными, рождать то неопределенно-анемичное отношение, которое возникает у нас при взгляде на фотопроизведения среднего уровня, повторяющие уже не раз виденное. Полагаю, читатели журнала согласятся со мной, познакомившись даже с теми немногими работами, которые воспроизведены на этих страницах.

Тугалев вошел в нашу фотографическую жизнь совсем недавно, сам он датирует начало своей творческой биографии 1975 годом. С 1977 года начал активно участвовать в выставках. В 1979 году — на Первой выставке художественной фотографии, где мне довелось быть членом жюри, Тугалев уже выступал как сформировавшийся мастер.

Тугалев относится к выставкам как к «состязанию для художников» и признается в своем честолюбивом желании побеждать, принимая всякий раз вызов соперничества. Выставка 1979 года проходила в тесных помещениях Московского комитета художников-графиков на Малой Грузинской: большинство снимков было развешено в узких коридорах, по которым медленно двигались многочисленные любители светописи.

Организаторы выставки, дабы не устраивать заторов, старались произведения, которые могли вызвать особый зрительский интерес, повесить в те немногие залы (а на деле — комнаты), что служили своеобразными отростками коридоров. Тугалев был удостоен чести вместе с маститыми Гунаром Бинде, Пеэтером Тоомингом и другими мастерами, творчество которых всегда в центре внимания публики, занять место в небольшом зале. Но даже в таком почетном соседстве работы Тугалева выделялись новизной и непривычностью своего языка: возле них возникали импровизированные дискуссии, находились смелые толкователи смысла представленных снимков.

Признаться, в суматохе работы жюри, когда надо было за короткий срок просмотреть и оценить множество произведений, я не успел всерьез задуматься над той загадкой, которую являли снимки Тугалева: как и некоторые другие оценил эффектность и изысканность их формы, но не принял неопределенное (а подчас и претенциозное, лишенное необходимой для подлинного искусства ясности и простоты) содержание. Я и сегодня не изменил своего отношения к тем его работам, однако сделанное Тугалевым за последние год-два оказалось решающим в понимании самого важного в его творческой личности. Портреты последней поры показали нам в нем зрелого и серьезного художника. Мало того, они во многом по-другому, более глубоко, раскрыли смысл его ранних экспериментов. Стало ясно, что упорные поиски в области фотографической пластики, казавшиеся прежде самоценными, способны служить воплощению глубокого человеческого содержания.

Боюсь, как бы некоторые из ревностных поклонников таланта Тугалева (в особенности из молодых) не сочли этот ход мыслей за стремление критика — в назидание остальным! — придать ярким фотографическим поискам отсутствующую в них серьезность. Чтобы так не показалось, сошлюсь на любопытный документ — четыре странички на машинке — своего рода авторскую исповедь, в которой Тугалев признается, как «барахтался в пустоте», пытаясь сделать портреты с ходу, по первому впечатлению, подкладывая привычные, уже готовые решения. «Я понял, — пишет он, — что должен иметь сумму знаний о том, кого буду фотографировать, до съемки». Автор рассказывает поучительную историю неудачи первого сеанса работы над портретом Беллы Ахмадулиной. Понадобилось пойти на встречу поэтессы с читателями, послушать ее стихи, посмотреть, прочувствовать особенности ее натуры, чтобы, не отказываясь от своих фотографических пристрастий, воплотить на снимке своеобразие характера.

Наверное, самый сложный вопрос портретного жанра: как найти золотую середину между двумя личностями, встречающимися на съемке — портретистом и портретируемым. Если на снимке одна из этих сторон перевешивает, если мы не замечаем вовсе присутствия автора или, напротив, видим, как он подавляет все вокруг, исчезает магия искусства, остается либо скучный протокол, либо самолюбование. Удержать две чаши весов фотопортрета в строгом равновесии удается очень немногим: то одна из них, то другая начинает тянуть вниз, нарушая ту замечательную диалектику начал, которой ценен этот жанр. Сегодня в нашем фотоискусстве очень немного мастеров портретного жанра, работы которых мы узнаем сразу, не читая подписи под снимком. К ним относится и Леонид Тугалев.

Первое, что бросается в глаза при знакомстве с его произведениями, — необычность их светотонального решения. Сам Тугалев это называет «стилем трех тонов». Расшифровывая непривычный термин, легко обратить внимание, что в снимках нет обычной шкалы тональных переходов. Все более темное в композиции — одежда, волосы портретируемого — сделано откровенно черным, запечатано так, что мы не видим ничего, кроме контура-границы фактуры. Напротив, все светлое — прежде всего сами лица — сознательно выбелено, нередко лишено естественных теней и складок, призванных передавать объем. И, наконец, фон портретов, пустой, лишенный каких-либо намеков на материальность среды (стена комнаты, задник ателье или блики пленэра) — важнейший компонент снимка, смягчающий контраст между лицом и одеждой, придающий целому своеобразную, приковывающую к себе взгляд красоту. Здесь торжествует серый тон, напоминающий то «зерно», которое получается при сверхувеличениях с кинопленки.

«Стиль трех тонов» в тугалевском исполнении оказывается очень строгой графической художественной системой, в которой многое (если не сказать — почти все) подчинено избранному принципу. Тональный аскетизм диктует также и лаконичность всех остальных компонентов. Многое из того, что оказывается столь значительным в портретном снимке — одежда, мебель, окружение, выразительный жест, подвижная мимика лица, обворожительная улыбка, — здесь попросту отсутствует. Подобно дагерротипистам на заре фотографии, автор чурается внешнего движения как символа мимолетности.

Впрочем, связь Тугалева с традицией не столь проста, как это может показаться на первый взгляд: в ней нет и намека на модное ныне «ретро». Скорее в работах этих можно увидеть некоторые отзвуки старой живописи, с которой портреты Тугалева роднит не их художественная структура, а особенности композиции, трактовка характеров, своего рода патетика в рассказе о человеке.

В своей «Исповеди» фотограф признается: «До съемки я должен знать, какой должна быть готовая работа». Казалось бы, перед нами — дерзкий вызов, брошенный природе фотографии, которая сильна своей непредсказуемостью и тем, что натура никогда не ассимилируется до конца автором снимка. Объяснение этому парадоксу в том, что у Тугалева портреты всегда несут некоторый «привкус» сочиненной фотокартины. Недаром ведь он начинал не с портретного жанра в чистом виде, а со свободных композиций («Человеческое мгновение», «Божественная комедия», «Сонеты»), где человеческая фигура — и прежде всего лицо — были основным выразительным началом.

Наиболее яркие, исполненные магнетизма характеров, поражающие дерзостью пластического решения — портреты художников Лидии Динере, Александра Дембо, Яниса Паулюка, Петериса Мартинсонса, актера Юриса Стренги. Обращу внимание на такую, казалось бы, незначительную деталь, что все это — люди искусства. Видимо, Тугалеву в его создании портретов-картин нужны не просто лица, согласные стать моделями, но люди, способные оказаться соавторами, знающими, что такое путь к достижению сложной творческой цели.

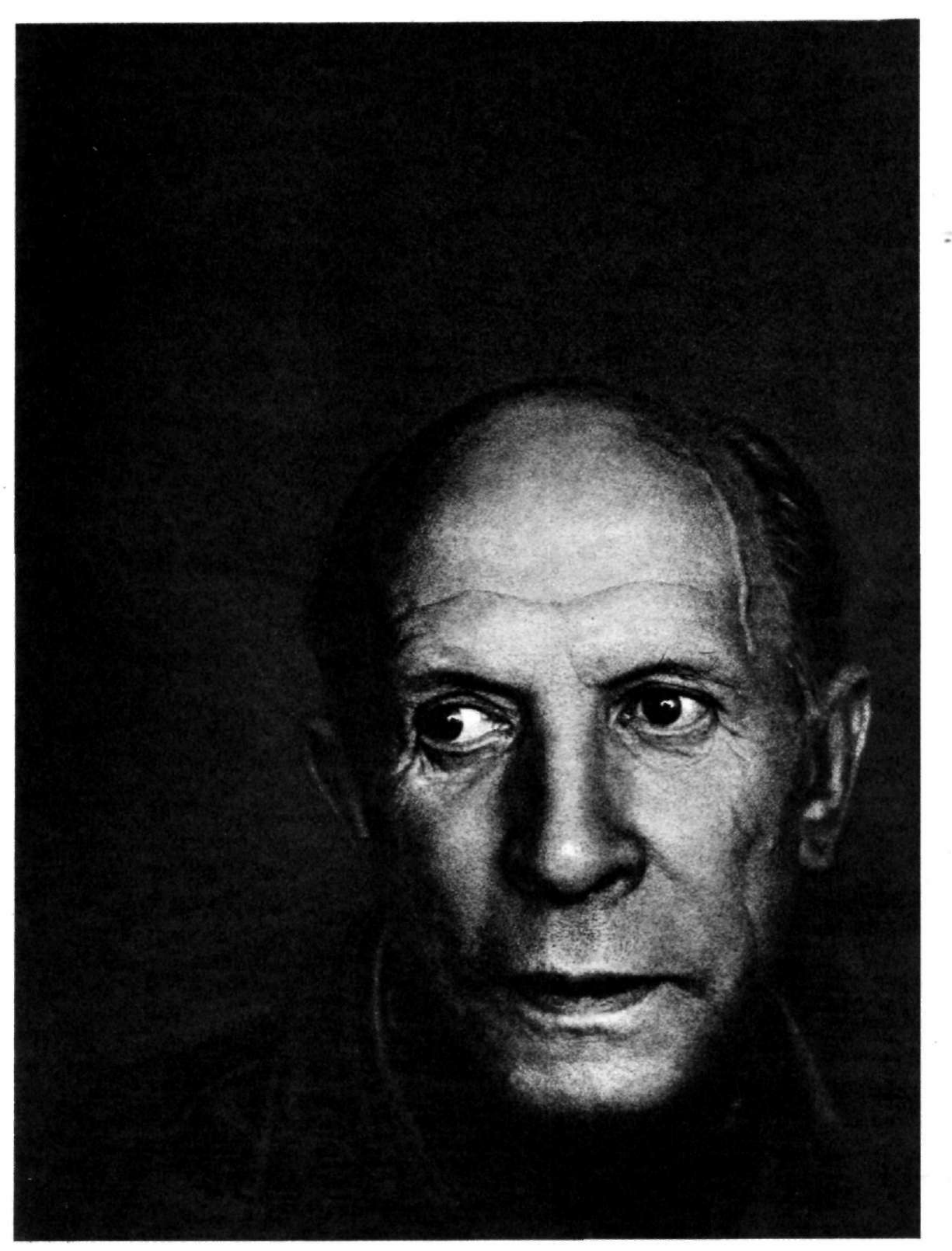
Вместе с тем, фотограф далек от простительного намерения воспользоваться популярностью того или иного человека, сделать портрет, который уже именем портретируемого способен привлечь к себе пристальное внимание.

В этом можно усмотреть, при желании, стремление портретиста нарушить равновесие весов творчества в пользу чаши, на которую положено его творческое «я». Вернуться к тем композициям, где лица людей казались выбеленными эффектными масками арлекинов и обозначали собой некоторые обобщенно-абстрактные понятия. Но достаточно внимательно вглядеться в помещенные на этих страницах портреты, чтобы убедиться: Тугалева сегодня интересуют не только поиски необычной фотографической формы, но и масштабные, глубокие человеческие характеры.

Чаши весов, которые еще не так давно были лишены равновесия, обрели желанную гармонию.

ФОТО **ЛЕОНИДА ТУГАЛЕВА**

ХУДОЖНИК КУРТ ФРИДРИХСОНС



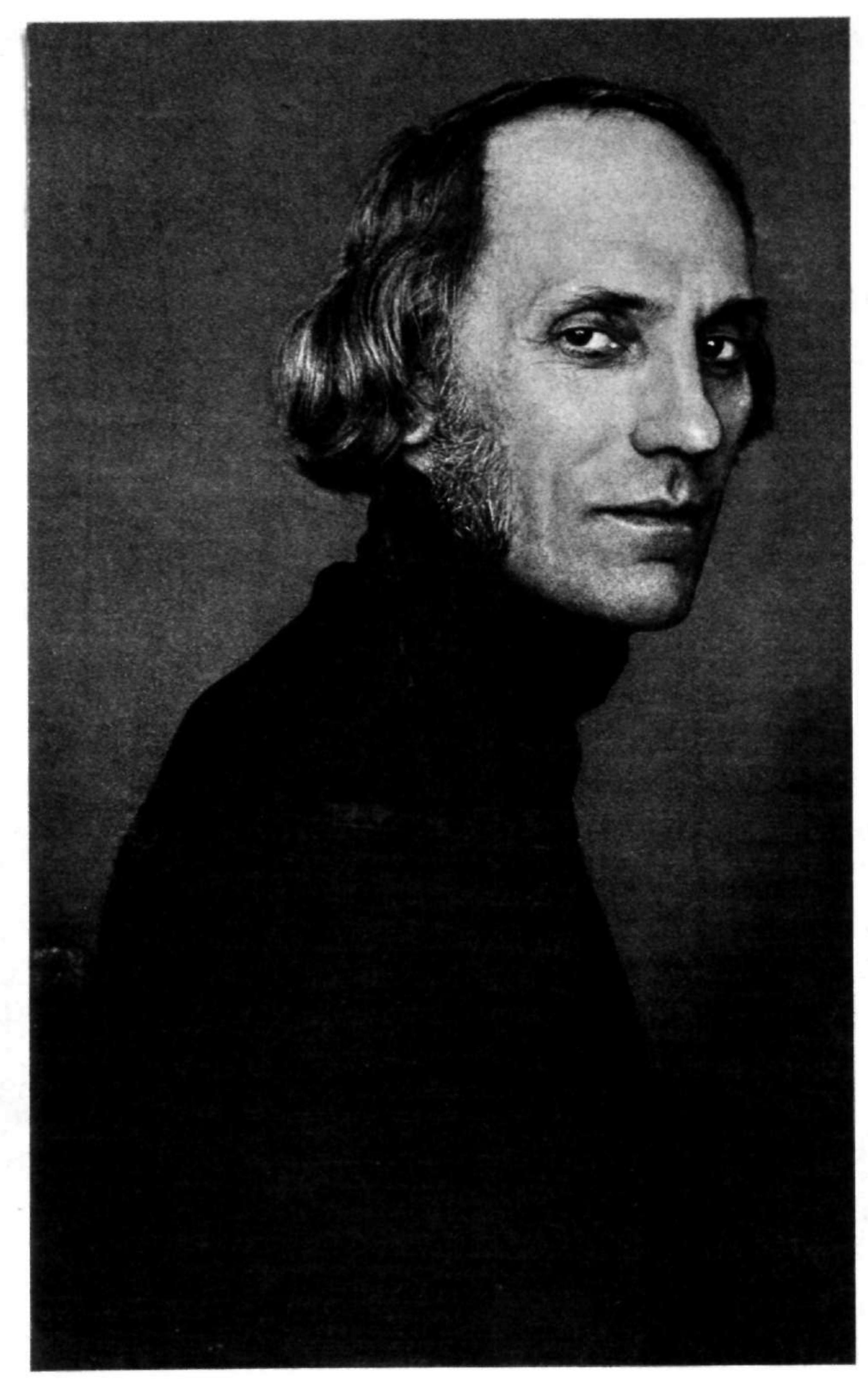
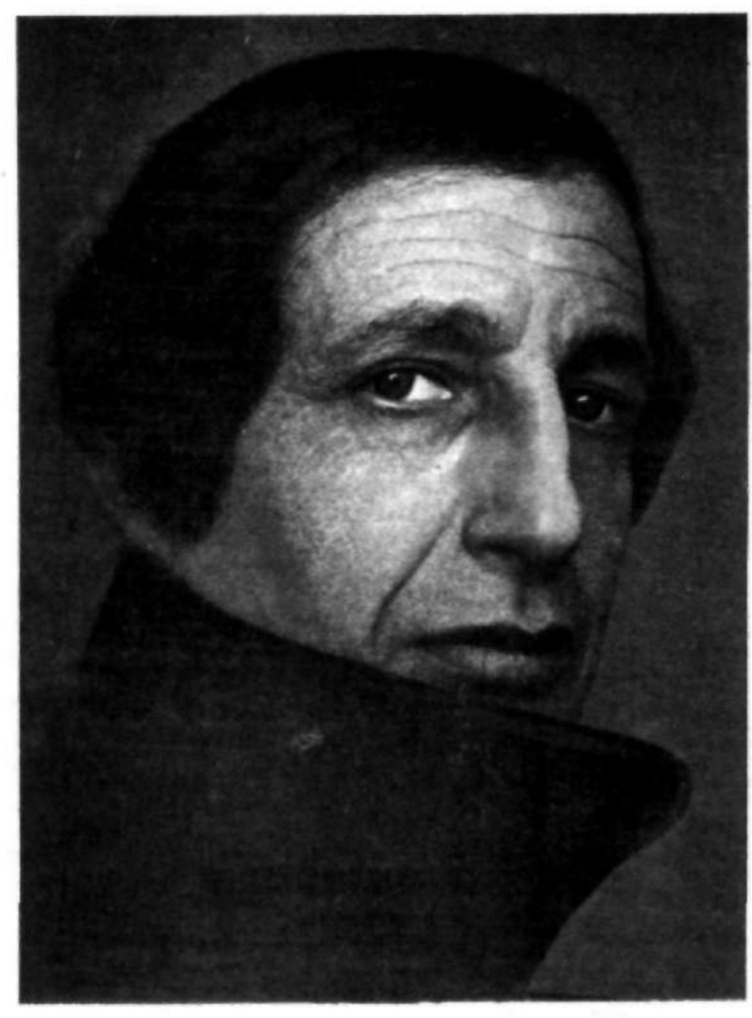
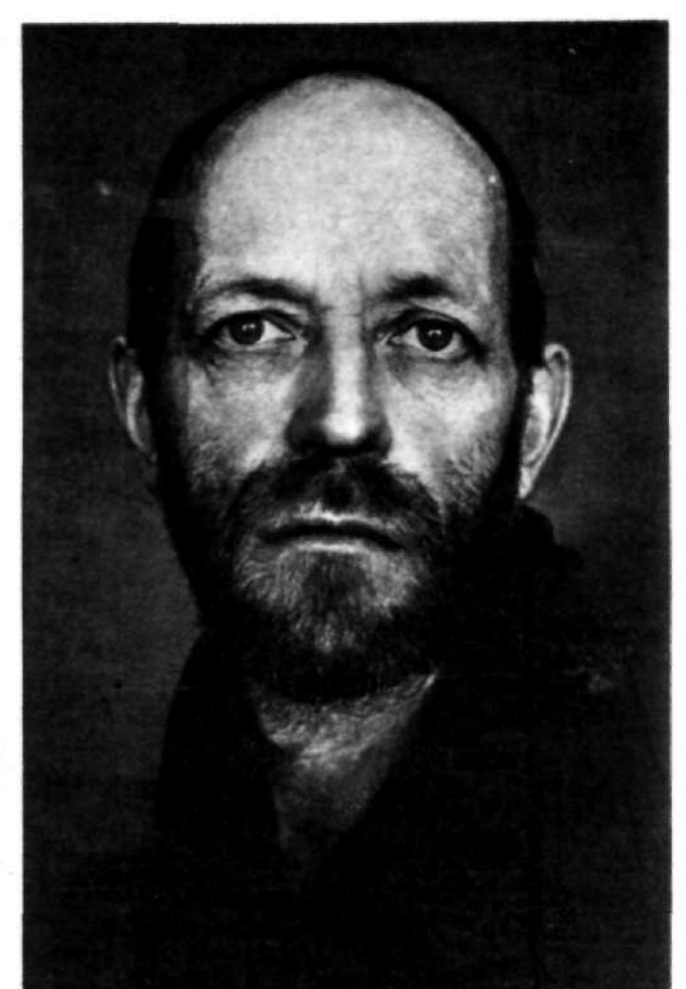


ФОТО ЛЕОНИДА ТУГАЛЕВА

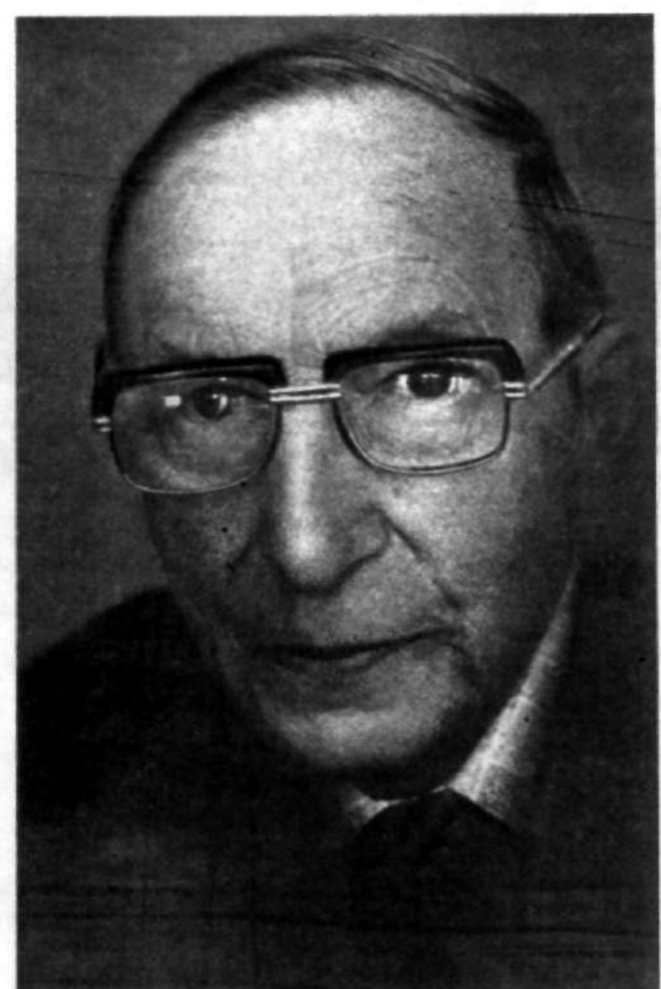
АКТЕР ЮРИС СТРЕНГА





ХУДОЖНИК АЛЕКСАНДР ДЕМБО

ХУДОЖНИК ПЕТЕРИС МАРТИНСОНС





ПИСАТЕЛЬ ВЕНИАМИН КАВЕРИН

ПОЭТЕССА БЕЛЛА АХМАДУЛИНА

Юридическая консультация

По многочисленным просьбам читателей редакция открывает «Юридическую консультацию». Авторское и трудовое право фотокорреспондентов и фотографов, работающих в печати, вопросы, касающиеся правовых норм в фотографии — таковы темы наших консультаций.
Ждем ваших писем, дорогие товарищи.
Консультации дает начальник отдела изоискусства Всесоюзного агентства по авторским правам [ВААП] Д. Инденбаум.

● Фотокорреспондент Г. Кабардин из Волгоградской области раньше работал в районной газете. На ее страницах продолжают и сейчас публиковать его снимки, оставшиеся в архиве газеты. Права ли редакция газеты, спрашивает Г. Кабардин, помещая снимки без указания фамилии автора.

Нет, не права. Штатные фотокорреспонденты обязаны сдавать в редакцию все созданные по ее заданию негативы. Редакция является собственником этих негативов и может их использовать по своему усмотрению, но авторское право (право на авторское имя и на неприкосновенность фотографии) остается за автором снимка. Вне зависимости от того, продолжает фотокорреспондент оставаться в штате редакции или он прекратил с ней трудовые отношения, при публикации его фотографий редакция обязана указать фамилию автора. (Основание: ст. 479, 483 Гражданского кодекса РСФСР и соответствующие статьи Гражданского кодекса (ГК) других союзных республик.)

● Читательница Е. Апельганс из Донецкой области интересуется, является ли плагиатом использование чужой фотографии в плакате.

Плакат, как и творческая фотография, — самостоятельное произведение искусства. Есть особый вид плакатов — фотомонтажные или с использованием готовых фотографий. Нормами законодательства об авторском праве допускается использование чужого изданного произведения для создания нового, творчески самостоятельного произведения. При этом обязательно указание фамилии автора и источника заимствования (п. 1, ст. 492 ГК РСФСР и аналогичные статьи ГК других союзных республик). Степень заимствования и творческую самостоятельность нового произведения в конфликтных случаях может определить экспертиза. Если новое произведение не будет признано творчески самостоятельным, то его автор может быть привлечен к гражданско-правовой ответственности за недозволенное заимствование.
Плагиатом считается присвоение чужого произведения. Это уголовное преступление, предусмотренное ст. 141 Уголовного кодекса РСФСР и соответствующими статьями Уголовных кодексов других союзных республик.

Посылторг предлагает

ФОТОАППАРАТЫ

«Зенит-TTL» с объективом «Гелиос-44М» в экспортном исполнении. Предназначен для съемки на черно-белую и цветную 35-мм фотопленку, для репродуцирования с применением удлинительных колец, съемки мелких предметов крупным планом с малых расстояний, съемки с микроскопом и т. д. Цена 260 руб.

«Сокол-2» со светосильным объективом «Индустар-70». Отличительными особенностями фотоаппарата являются: центральный затвор с механизмом автоматической установки выдержки и диафрагмы, механизм контроля значений выдержки и диафрагмы в поле зрения визира, экспонометрическое устройство на фоторезисторе. Цена 160 руб.

«Силуэт-электро» — малоформатный любительский фотоаппарат с электронным затвором. Встроенный в фотоаппарат электронный блок обеспечивает автоматическую отработку выдержек при установленной диафрагме. Широкий диапазон выдержек в автоматическом режиме (от 1/250 до 8 с) дает возможность вести съемку как при сильной, так и при слабой освещенности объекта. Простой в обращении фотоаппарат «Силуэт-электро» предназначен для широкого круга фотолюбителей и особо рекомендуется для начинающих. Цена 67 руб.

ФОТОУВЕЛИЧИТЕЛЬ

«УПА-603» — укомплектован объективом «Индустар-50У», реле времени и фотофонарем. Может быть использован в качестве проектора диафильмов. Цена 72 руб.

ФОТОПРИНАДЛЕЖНОСТИ

Фотоэкспонометр **«Свердловск-4»** — 47 руб.
Фотообъектив **«Индустар-23У»** для фотоувеличителя «Нева-2М» — 11 руб.
Фотообъектив **«Вега-11У»** — 28 руб.
Набор корректирующих светофильтров 6×6 — 18 руб.
Реле времени **«Силуэт»** — 14 руб.
Бленда на объектив «Индустар-50» — 25 коп.
Валик для глянцевания снимков длиной 13 см — 60 коп.
Фотопленка **«Киев-Вега»** — 10 коп.

ФОТОХИМИКАЛИИ

Набор химикалий для обработки цветной фотобумаги — 2 руб. 20 коп.
Проявитель фенидон-гидрохиноновый для черно-белой бумаги — 25 коп.
Проявитель фенидон-гидрохиноновый для черно-белой пленки — 30 коп.
База высылает товары наложенным платежом по заказам населения (оплата производится на почте при получении посылки).
Заказы следует направлять по адресу: 111126, Москва, Е-126, Авиамоторная ул., 50.

Приглашает АИПС

Международная Ассоциация спортивной прессы — АИПС (AIPS) — объединяет пишущих и снимающих журналистов, специализирующихся в области спорта. Эта международная общественная ассоциация представляет интересы прессы, аккредитованной на международных соревнованиях. Официальный орган АИПС — журнал «Интернейшнл Спорт» — информационный иллюстрированный бюллетень. Ассоциация имеет комиссии по всем видам спорта и отдельно — фотокомиссию. В ее состав от СССР входит фотокорреспондент издательства «Физкультура и спорт» М. Боташев.
После проведения Олимпийских Игр АИПС традиционно избирает 10 лучших фотографов мира. При этом оцениваются их предолимпийские и послеолимпийские публикации в прессе, участие в конкурсах «Уорлдпрессфото», «AIPS» и «REUS».
Заметных успехов и признания АИПС за последние годы добились советские фоторепортеры. Первым среди призеров был Д. Донской (АПН). На конкурсе 1981 года три премии завоевали С. Гунеев, С. Киврин, Е. Миранский.
АИПС совместно с фирмами, производящими спортивные товары и фотоаппаратуру, проводит ежегодный конкурс на лучшую *спортивную фотографию.*
В конкурсе могут принять участие фотографы и репортеры АИПС, а также коллективный член АИПС — представители спортивной прессы СССР.
В присылаемых работах могут быть отражены любые виды спорта.
Подпись под снимком должна содержать, помимо названия, сведения об отраженном событии (где, когда и какое соревнование снято). Имя репортера при голосовании жюри не сообщается, но под снимком обязательно нужно указать фамилию, имя и отчество автора, возраст, его полный адрес и место работы.
Размер фотографий не должен превышать 50 см по длинной стороне.
Все фотографии должны быть сняты в течение текущего года. Установлены следующие призы АИПС.
За черно-белую фотографию: первая премия — 8000 французских франков, вторая — 6000, третья — 3000, четвертая — 1500, пятая — 1000.
За цветную фотографию: первая премия — 8000, вторая — 6000, третья — 3000, четвертая — 1500, пятая — 1000.
Особое внимание уделяется молодым авторам. Для фотографов моложе 30 лет установлены специальные призы фирм — ценные подарки: первый приз — ценный подарок стоимостью 15000, второй — стоимостью 10000 французских франков. Призы с третьего по десятый — репортерская сумка.
Все победители кроме того получат диплом и медаль.
Организаторы конкурса и фирмы оставляют за собой право использовать все премированные работы для публикации без выплаты авторского гонорара.
Отобранные для участия в конкурсе фотографии экспонируются на ежегодном конгрессе АИПС, на международных выставках.
Срок отправки фотографий — до 10 января 1984 года. Фотоработы направлять по адресу: 119270, Москва, Лужнецкая набережная, 8, Управление пропаганды спорткомитета СССР. Ответственному секретарю Союза спортивной прессы СССР А. Л. Лейкину (для фотокомиссии). Присланные на конкурс снимки авторам не возвращаются.

Ошибки при печати

Возможность визуального контроля при *фотопечати упрощает процесс, но часто* приводит к получению неудовлетворительных по качеству отпечатков: переэкспонированных и недопроявленных или, наоборот, недоэкспонированных и перепроявленных. Изменить плотность изображения на фотобумаге путем регулирования времени ее проявления можно, но лишь в незначительной степени, поскольку его уменьшение ведет к получению некачественных по тональным характеристикам снимков, а увеличение — неизбежно приводит к росту уровня вуали, а значит, к ухудшению передачи светлых деталей изображения.
Многие ошибки в позитивном процессе являются следствием небрежного, невнимательного отношения к таким операциям, как промежуточная промывка снимков и их закрепление. В позитивном процессе поэтому также в полной мере необходимы аккуратность, внимательность и тщательность при выполнении всех без исключения операций.

Кольца Ньютона. Нередко на отпечатках можно заметить чередующиеся концентрические темные и светлые полосы. Это так называемые кольца Ньютона, возникающие при печати на увеличителях, в которых негатив в негативной рамке зажимается между двумя стеклами.
Исправить отпечаток можно только ретушью. Для предупреждения дефекта необходимо держать в полной чистоте прижимные стекла негативной рамки и тщательно протирать блестящую сторону пленки перед ее закладкой в увеличитель. При появлении колец следует попытаться изменить степень прижима к пленке покровного стекла негативной рамки или уложить поверх пленки в негативную рамку специально вырезанную из черной бумаги маску с прямоугольным окошечком для кадра.

Темная центральная часть отпечатка. Этот *дефект возникает в результате плохого* центрирования лампы увеличителя. Может наблюдаться и обратное явление — слишком светлая центральная часть снимка. Исправить такой недостаток на отпечатке невозможно.

Отпечатки пальцев на снимке. Возникают при неаккуратном обращении как с пленкой, так и фотобумагой. Чаще всего появляются либо темные отпечатки пальцев (руки запачканы проявителем), либо светлые (на пальцах — остатки раствора закрепителя). Исправить снимки можно только ретушью.

Общая вуаль на отпечатке. Для выяснения причины появления вуали необходимо отрезок фотобумаги из той же пачки, не экспонируя, поместить в проявитель и выдержать в нем 2,5—3 мин. Чтобы исключить воздействие на фотобумагу света лабораторного фонаря, кювету с проявителем следует прикрыть листом картона или иным непрозрачным предметом. Если по истечении 3 мин отрезок фотобумаги не потемнеет, значит, причиной вуали на отпечатке является передержка при экспонировании или плохой светофильтр в лабораторном фонаре. Если же отрезок фотобумаги вуалируется, это свидетельствует либо о плохом качестве *проявляющего раствора*, либо о вуали самой фотобумаги, что нетрудно выяснить, поместив в проявляющий раствор отрезок фотобумаги из свежей пачки.
Вуалирующее действие проявителя чаще всего объясняется отсутствием в нем антивуалирующего вещества или загрязнением раствора какими-либо химикалиями. Вуаль фотобумаги может быть следствием воздействия света, плохих условий хранения или естественного старения эмульсии.
Вуаль на отпечатке можно уменьшить в некоторой степени, обработав его в ослабителе, однако в большинстве случаев это нецелесообразно.

Серые пятна и линии. Небольшие по размеру пятна и линии возникают чаще всего в результате механического давления на эмульсионный слой фотобумаги. На фотобумагах с защитным слоем этот дефект почти не проявляется. Причиной появления пятен и линий является неаккуратное обращение с листами фотобумаги при ее извлечении из конвертов, резке и обработке. Острые края пинцетов, края кювет, даже кадрирующая рамка подчас оставляют на фотобумаге заметные следы. Устранить дефект на высушенном отпечатке можно путем аккуратного протирания эмульсионного слоя ватным тампоном, смоченным в спирте.

Светлые пятна и полосы. Этот дефект возникает в результате неодновременного погружения в проявляющий раствор всей поверхности листа фотобумаги, в связи с чем разные участки отпечатка проявляются различное время.
Исправить дефект невозможно. Для его предупреждения необходимо либо одновременно погружать в проявитель весь лист фотобумаги, либо предварительно размачивать его в чистой воде. Второй способ особенно рекомендуется при обработке листов фотобумаги больших размеров (50×60 см и больше).

Белые или светлые круглые пятна. Причиной появления таких пятен являются пузыри воздуха, препятствующие контакту проявителя с эмульсионным слоем фотобумаги.
Устранить дефект невозможно. Для его предотвращения необходимо после погружения отпечатков покачивать кювету с проявителем и пинцетом погружать в раствор выступающие участки листа фотобумаги.

Желтые пятна на отпечатке. Чаще всего они появляются на отпечатках, слипшихся в кювете с закрепителем, и в связи с этим плохо отфиксированных.
Для удаления пятен отпечаток необходимо вначале в течение 3—5 мин выдержать в 1%-ном растворе марганцовокислого калия, затем тщательно промыть и на такое же время погрузить в 2%-ный раствор соляной кислоты. Если пятна сошли не полностью, обработку можно повторить, после чего необходима интенсивная промывка отпечатка в проточной воде.

Желто-коричневая окраска отпечатка. Возникает при слишком долгом проявлении, «вытягивании» отпечатка в истощенном проявителе. Иногда желто-коричневая *окраска появляется* и в истощенном закрепителе, особенно при его загрязнении щелочью из проявителя.
Для предотвращения окраски необходимо пользоваться свежими растворами, кислой стоп-ванной и не «вытягивать» недоэкспонированные отпечатки.

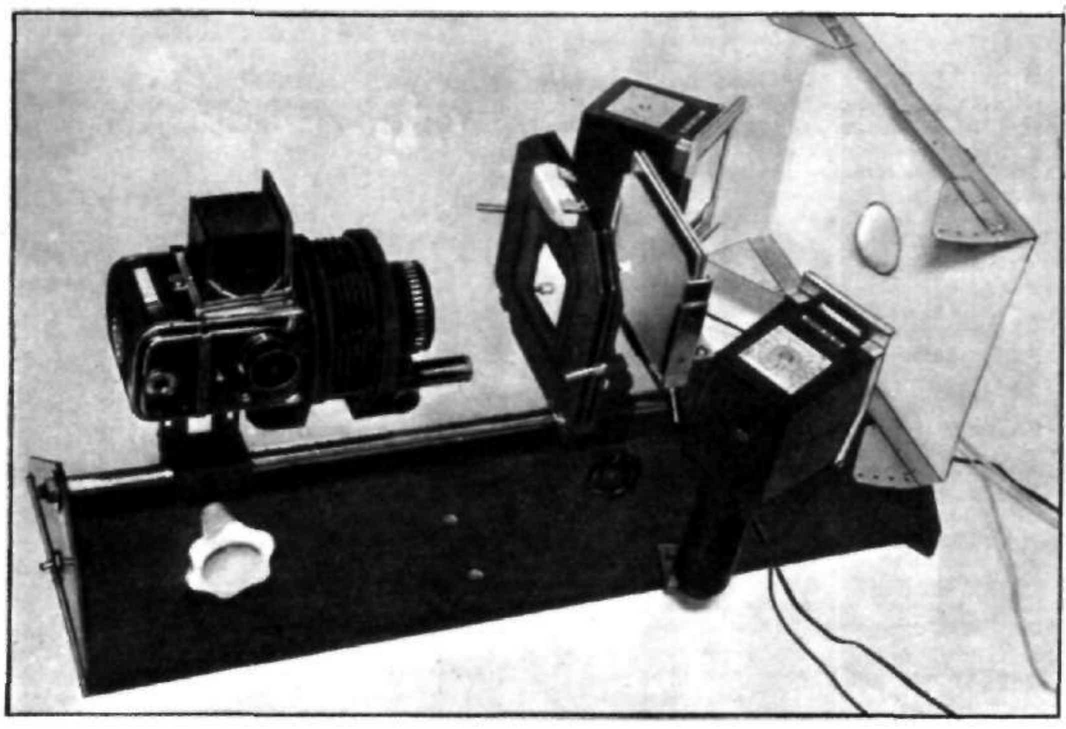
Цветная окраска отпечатка. Чаще всего наблюдается в виде пятен неправильной формы зеленовато-желтого, желтого или розово-фиолетового цвета, появляющихся при недостаточно полном закреплении. Для устранения дефекта отпечаток, не вынося на яркий свет, нужно сразу поместить на 10—15 мин в свежий кислый закрепитель.

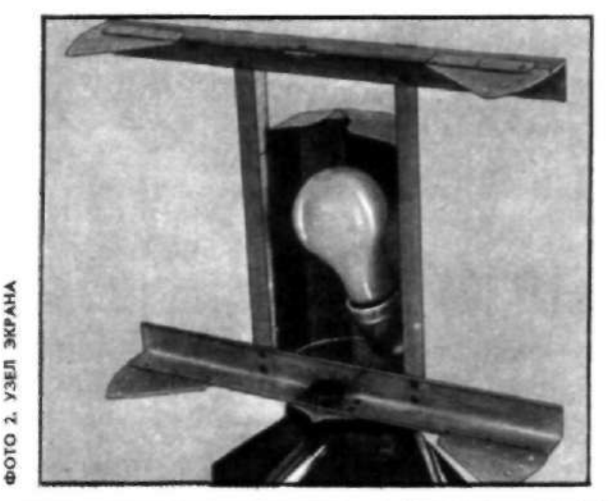
Пузырение и отслаивание эмульсии от *подложки.* *Причиной может быть:* фабричный брак фотобумаги, высокая температура обрабатывающих растворов и воды, большие перепады температуры растворов и наконец высокая концентрация закрепителя.
Для устранения пузырей отпечаток после промывки следует погрузить в спирт, после чего высушить. Для предотвращения появления пузырей, в особенности при промывке, отпечатки после фиксирования необходимо обработать в течение 10—15 мин в 10%-ном растворе поваренной соли.

Плохое качество глянца. Матовые точки или пятна на глянцевой поверхности отпечатка объясняются неполным удалением пузырьков воздуха из-под накатываемого отпечатка или прилипанием к эмульсионному слою отпечатка мелких песчинок из промывной воды. Кроме того, довольно часто из-за низкой влажности воздуха в помещении, где производится сушка накатанных отпечатков, их края быстро высыхают и раньше времени отстают от поверхности оргстекла или металла.
Для исправления плохо отглянцованный *отпечаток следует вновь размочить в воде* и снова накатать. Качество глянца улучшится, если отпечатки перед накатыванием опустить на несколько минут (3—10) в раствор карбоксиметилцеллюлозы (поступает в торговую сеть под названием «КМЦ») или в 1—2%-ный раствор любого жидкого синтетического моющего средства. Для устранения с эмульсионной поверхности песчинок и других твердых частиц необходимо перед глянцеванием промыть отпечатки в чистой воде, протирая их эмульсионный слой поролоновой губкой.
Иногда причиной плохого глянца бывает задубленность эмульсионного слоя фотобумаги, увеличивающаяся с течением времени. В этом случае перед глянцеванием отпечатки целесообразно обработать в течение 5—7 мин в 10%-ном растворе соды. *При горячем глянцевании появление желтых пятен* свидетельствует о плохом закреплении или недостаточной промывке отпечатков. Исправить дефект невозможно.

Д. СТАРОДУБ

Д. Луговьер Дублирование слайдов





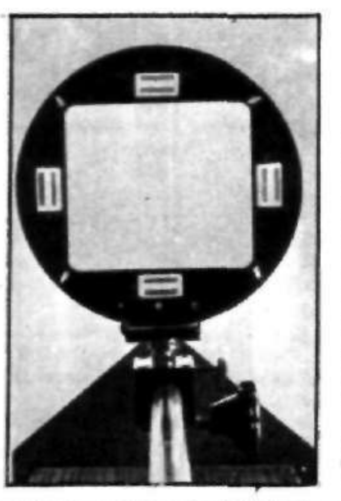


ФОТО 1. ОБЩИЙ ВИД УСТАНОВКИ
ФОТО 2. УЗЕЛ ЭКРАНА
ФОТО 4. ОПОРНАЯ ПЛИТА С МАГНИТАМИ

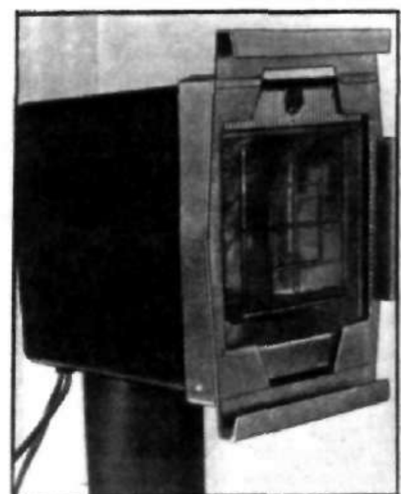


ФОТО 3. РАМКА ДЛЯ СВЕТОФИЛЬТРОВ НА ЛАМПЕ «ФИЛ»

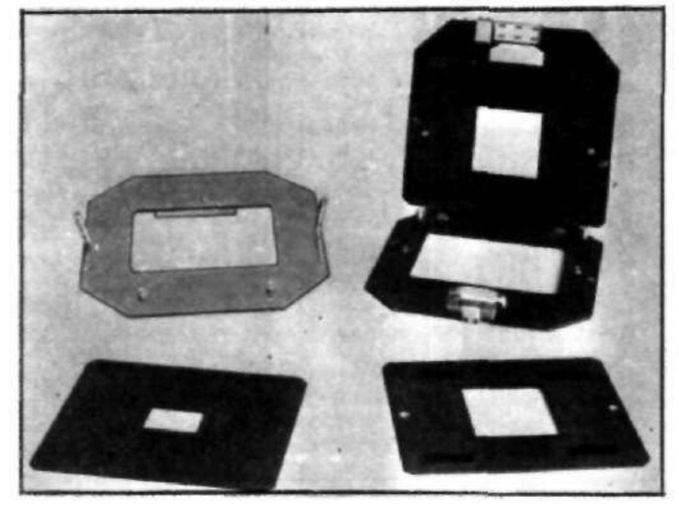


ФОТО 5. ДЕТАЛИ РАМКИ ОРИГИНАЛОДЕРЖАТЕЛЯ

СОВЕРШЕНСТВОВАНИЕ УСТАНОВКИ

Постоянный интерес читателей к вопросам, связанным с репродуцированием диапозитивов, послужил поводом для новой публикации *.

Разговор на сей раз пойдет не о простом репродуцировании слайдов, когда копия точь в точь повторяет оригинал. Рассмотрим некоторые приемы и методы, позволяющие в ходе репродукционных работ активно влиять на позитивное цветное изображение, изменяя его в соответствии с творческими целями. Но прежде всего остановимся на конструкции репродукционной установки, позволяющей осуществить такие приемы.

Какие требования предъявляются к ней?

Оригинал должен быстро *и надежно закрепляться в* вертикальной плоскости, без прижимных стекол, иначе трудно избавиться от пыли. Набор сменных рамок обеспечивает работу с оригиналами разных размеров.

Рамка для оригинала должна иметь шесть степеней свободы: поворачиваться вокруг оптической оси (для кадрирования) и двух перпендикулярных осей — горизонтальной и вертикальной (для исправления или умышленного внесения перспективных искажений), а также поступательно перемещаться по трем направлениям: горизонтально и вертикально в плоскости, перпендикулярной оптической оси, и относительно камеры — вперед и назад. Последнее необходимо для изменения масштаба съемки или для фокусировки и может быть заменено перемещением камеры.

Наводка на резкость по матовому стеклу — непременное условие для репродукционной камеры, также как и резкорисующий объектив, желательно рассчитанный для работы на близких расстояниях (макрообъектив), с широкими пределами диафрагмирования. Дополнительные удобства создает в камере мех. Очень важна точная настройка фокусировки камеры и полное соответствие границ кадра види-

* См. «СФ», 1980, № 3; 1981, № 7, 8, 9.

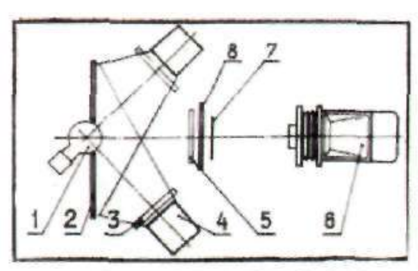
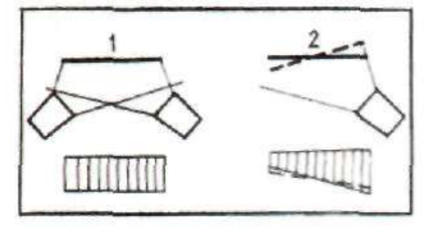


РИС. 1. СХЕМА УСТАНОВКИ С ДВУМЯ РАССЕИВАТЕЛЯМИ: 1 — ЛАМПА НАКАЛИВАНИЯ; 2 — ЭКРАН; 3 И 5 — КОРРЕКТИРУЮЩИЕ СВЕТОФИЛЬТРЫ; 4 — ЛАМПА-ВСПЫШКА; 6 — ФОТОКАМЕРА; 7 — ОРИГИНАЛ; 8 — МАТОВОЕ СТЕКЛО



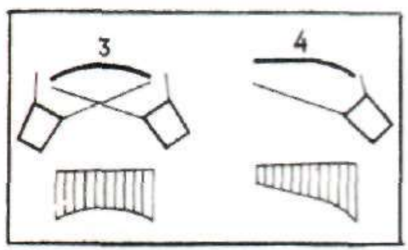


РИС. 2. ПРИМЕРЫ СХЕМ ОСВЕЩЕНИЯ ЭКРАНА И ЭПЮРЫ РАСПРЕДЕЛЕНИЯ ЕГО ОСВЕЩЕННОСТИ

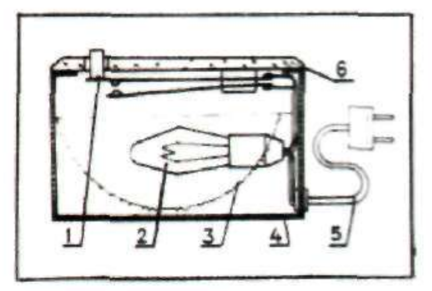


РИС. 3. ПРОСМОТРОВЫЙ ФОНАРЬ: 1 — КНОПКА; 2 — ЛАМПА; 3 — РЕФЛЕКТОР; 4 — КОРПУС; 5 — ШНУР ПИТАНИЯ; 6 — МОЛОЧНОЕ СТЕКЛО

мому изображению. Внутреннюю часть камеры необходимо тщательно осмотреть и при наличии плохо зачерненных, бликующих участков — зачернить. Осветительное устройство должно давать возможность установки светофильтров и обеспечивать по выбору как равномерное, так и регулируемое освещение по полю оригинала, то есть осуществлять затемнение какой-либо части кадра по сравнению с другими. Желательно, чтобы можно было менять не только освещенность, но, в известных пределах, и цвет отдельных участков. Источники света — лампы накаливания и импульсные лампы — работают независимо друг от друга. Нужны меры, обеспечивающие стабильность их светотехнических показателей. Установка в целом должна быть жесткой, удобной и долговечной.

Не следует преуменьшать роль «мелочей», которые значительно упрощают работу. Это — небольшой просмотровый фонарь с молочным стеклом для выбора оригиналов и укладки их в кадровую рамку; лупа с большим увеличением для точной наводки на резкость; остро заточенный пинцет и кусочки липкой ленты — для закрепления покоробленного слайда; мягкая кисть и резиновая груша для смахивания или сдувания пылинок. Полезно иметь хорошее тонкоматированное стекло соответствующего размера: установив его на место пленки в кадровом окне камеры, можно точно определить границы кадра, проверить юстировку камеры или съемочных кассет.

На рис. 1 приведена схема, а на фото 1 — внешний вид установки, отвечающей названным требованиям. В качестве рассеивателя здесь применен отражающий экран, который освещается двумя импульсными лампами. Для визирования, фокусировки и экспонометрии служит вспомогательная молочная лампа накаливания, занимающая отверстие в центре экрана и выступающая из его плоскости примерно на 15 мм. Наличие такой неровности экрана никак не сказывается на равномерности освещения матового стекла, через которое освещается репродуцируемый слайд. Сам экран представляет собой лист тонкого дюралюминия, оклеенный белой бумагой *или покрытый матовой белой* краской. Он укреплен на раме и может поворачиваться вокруг вертикальной оси; возможность регулирования имеют и лампы-вспышки. Вариантов освещения экрана может быть великое множество, если иметь в виду, что импульсные лампы снабжены рамками, куда устанавливаются при необходимости светофильтры, а экран совсем не обязательно должен быть плоским: предусмотрена возможность любую его сторону или угол изогнуть и зафиксировать в таком состоянии. Устройство узла экрана представлено на фото 2. Некоторые схемы освещения и распределения освещенности приведены на рис. 2. Потери света у отражающего экрана сравнительно велики, поэтому нужны достаточно мощные импульсные лампы. Конструктивно удобны лампы типа «ФИЛ-102». В комплекте один из двух осветителей снабжен светосинхронизатором и автоматически срабатывает при включении основной лампы. «ФИЛы» имеют прямоугольную форму рефлектора, удобную для установки светофильтров в съемных рамках (фото 3), а в нижней части сделаны отверстия с резьбой 3/4″, что позволяет легко монтировать лампы на установке с помощью штативных винтов.

Рамка для оригиналов выполнена следующим образом. Алюминиевая плита с четырьмя малогабаритными магнитами (для этой цели вполне пригодны магнитные защелки, которые продаются в хозяйственных магазинах), представленная на фото 4, может перемещаться вдоль направляющей и поворачиваться вокруг вертикальной и горизонтальной осей на нужный угол. Магниты удерживают шлифованную стальную пластинку, которая при некотором усилии может смещаться в стороны или поворачиваться в плоскости. К этой пластине магнитной защелкой прикрепляется собственно рамка альбомного типа со сменными масками-вкладышами. Устройство рамки оригиналодержателя показано на фото 5. Такая многослойная конструкция узла крепления оригинала оправдана тем, что каждый элемент ее выполняет свои функции, и пользоваться установкой очень удобно. Например, при замене оригинала не меняются ни фокусировка, ни границы кадра. Использование магнитных защелок значительно упрощает конструкцию и работу с рамкой: *достаточно прижать* створки, чтобы она осталась в закрытом состоянии. Чтобы защелки отпустить, нужно нажать на небольшие рычажные лапки.

Дополнительное приспособление — фонарь для подсвечивания слайдов при установке их в рамку (рис. 3). При размерах 16×12×8 см он имеет достаточно хорошо освещенную площадку 10×12 см. В фонаре использована лампочка «Миньон» мощностью 15 Вт, отражатель из слегка смятой алюминиевой фольги, пластина из молочного стекла. На верхней плоскости установлена кнопка-выключатель. Массы рамки достаточно, чтобы включить лампу, а когда рамка убирается, свет гаснет. Именно кратковременность работы позволяет сделать фонарь малогабаритным и не опасаться его перегрева.

(Продолжение следует)

ФОТОТЕХНИКА

Для вашей лаборатории

В продаже появился универсальный концентрированный проявитель «РИАП» ПБIк для обработки черно-белых фотобумаг и фотопленок. По просьбе читателей публикуем его рецептуру, присланную в редакцию заводом «РИАП».

Универсальный проявитель «РИАП»

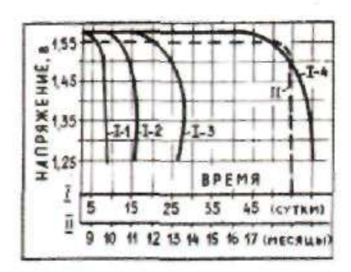
Сульфит натрия безводный	150 г
Гидрохинон	32 г
Калий углекислый	150 г
Калий бромистый	6 г
Фенидон	0,8 г
Вода дистиллированная	до 1 л

Способ приготовления рабочего раствора следующий. Для обработки фотобумаг 20 мл концентрированного раствора разбавить кипяченой водой (T ≈ 20°C) до объема 200 мл. Для обработки фотопленок 20 мл раствора разбавить до объема 700 мл. Время проявления фотобумаг — 2—3 мин; время проявления фотопленок указано на их упаковках. В рабочих растворах можно соответственно обработать 24 листа фотобумаги размером 9×12 см и 8 катушек фотопленки.

ФОТОТЕХНИКА

Элемент СЦ-32

После того как был отпечатан № 3 «СФ» за 1983 г., в редакцию журнала пришли материалы с разрядными характеристиками серебряно-цинкового элемента СЦ-32. В дополнение к статье В. Анцева «Химические источники тока» («СФ», 1983, № 2, 3) публикуем их.



РАЗРЯДНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ЭЛЕМЕНТА СЦ-32 ПРИ ТОКЕ РАЗРЯДА: I—1 — 500 мкА; I—2 — 300 мкА; I—3 — 200 мкА; I—4 — 100 мкА; II—7 мкА (ПОСЛЕ 12 МЕСЯЦЕВ ХРАНЕНИЯ ЭЛЕМЕНТА).

Женский портрет: техника и творчество

Цель нашей второй статьи * — рассказать, как в тех же домашних условиях, не пользуясь особыми средствами, сделать несколько непохожих портретов. Что варьировать? Одежду, настроение модели, освещение, фон, ракурс, передний план, предметное окружение... Или остановиться на канонических композициях и менять фильтры, а в дальнейшем ввести дополнительные средства лабораторной обработки? Рассмотрим варианты, которые дают при съемке некоторые обычные предметы интерьера, одежды или прически.
Вам не потребуется при этом ни перестановка мебели, ни перемена грима модели. Возможны небольшие изменения прически, но учтите при этом, что, хотя свободно ниспадающие, расчесанные на прямой пробор волосы часто кажутся красивыми, на фотографии лицо в их проеме смотрится неоправданно узким. Головной убор (это может быть, к примеру, мягкий берет светлого цвета или тугая темная повязка) способен сделать лицо женщины совершенно непохожим на двух снимках, выполненных друг за другом в течение каких-нибудь 15 минут.
Еще один помощник фотографа — шарф. Он может не только скорректировать линии воротника, но и внести дополнительный штрих в портрет. Надо приготовить шарф заранее, так как необходимость в нем может возникнуть в любую минуту, а при съемке важно избегать отвлекающих пауз, способных изменить эмоциональный настрой женщины.
Интересно, что наличие зеркала в комнате, где проходит съемка, как правило, недооценивается фотографами-мужчинами. Однако зеркало может стать своеобразным посредником между портретируемой и портретистом. Визуальная обратная связь придает женщине уверенность, спокойствие. При своеобразной «поддержке» зеркала вашей героине легче будет корректировать свой настрой, придать нужную эмоциональную окраску будущему образу. Вовсе не обязательно располагать зеркало перед моделью, оно просто должно быть в поле ее зрения.
Кроме того, зеркало часто используется как один из элементов композиции кадра. При близком размещении к нему источников освещения и слабом заполнении светом остального объема комнаты, поверхность зеркала становится темной и может служить хорошим фоном для модели, находящейся рядом и отраженной в зеркале. Если источник света направлен от зеркала и высвечивает противоположную стену, площадь за обрамлением зеркала будет более темной, что также можно использовать в качестве композиционного приема. Естественно, что наводка на резкость осуществляется по изображению, а не по расстоянию до зеркала.
Отметим небольшой нюанс: размытые края предметов, находящиеся в зоне нерезкости, как бы полупрозрачны.
Резкое изображение, находящееся «за зеркалом», способно как бы выступать из-за его нерезкого края, что можно наблюдать на фото 2 — выступает край шляпы.
С помощью зеркала легко как бы «умножить» количество осветительных приборов — для этого осветитель нужно расположить относительно основного источника и модели таким образом, чтобы он давал контровый свет.
Очки в портрете — предмет особого разговора. Как правило, приходится изменять композицию только из-за того, что яркие блики мешают увидеть глаза. При косом направлении освещения появляются искажающие лицо тени от оправы и дужек. Следует так расположить модель, чтобы напротив не было больших белых поверхностей, но освещение желательно оставить рассеянным. Применяя лампы накаливания или блицы с моделирующим светом, вы это легко проследите визуально. Пользуясь же одной вспышкой, всегда направляйте ее импульс в потолок, на боковую или противоположную стену. Солнцезащитные очки имеют различную окраску, которая способна изменить контраст грима. Беже-



ФОТО 1



ФОТО 2



* Окончание, начало см. «СФ», 1983, № 3.

вая, оранжевая окраска стекол повысит контраст грима, сделает рисунок глаз более активным, акцентированным. Голубые тона дадут снижение контраста, рисунок глаз может вовсе потеряться, зеленые — способны сильно понизить плотность изображения, сгустить тени. Очки могут стать и дополнительным декоративным оформлением лица. Часто взгляд женщины становится более уверенным под защитой очков, как под широкими полями шляпы, создающими тень. Зрачки расширяются, веки освобождаются от напряжения. Не забывайте, что вашей модели долго приходится смотреть против яркого света, в то время как лицо фотографа находится в тени (осветитель — у вас за спиной).

Простейшие схемы освещения, к сожалению, не позволяют хорошо выявить объемы и форму комнатных цветов или растений, которые могут случайно оказаться или быть специально помещены в кадре. Для лучшей проработки их требуется дополнительное локальное освещение. Поэтому не стоит удивляться, что из изящного композиционного дополнения они способны превратиться на снимке в хаотичное нагромождение теней.

Все помещенные здесь портреты сняты на площади в четыре квадратных метра, в течение одного вечера 35-мм зеркальной камерой, на пленке 250 ед. ГОСТа. Первый портрет — объективом с *F=100 мм* без фильтра. Основное освещение — блиц, отраженный от противополож*ной стены и потолка.* Небольшой контровый свет получен за счет отражения света вспомогательного осветителя от зеркала, находящегося на стене чуть правее модели. Второй портрет сделан тем же объективом. «Свет от окна» дополнен светом вспышки, направленной на стену, где висит зеркало, и потолок. Третий — объективом с F=50 мм со смягчающим фильтром. Освещение — по схеме «свет от окна». Модель находится рядом с экраном, что создает большую разницу в освещении лица и фона. Одета в темное пальто. Четвертый портрет снят объективом с F=28 мм со смягчающим фильтром. Освещение: «свет от окна» плюс свет блица, отраженный от стены, находящейся справа от модели. Пятый — объективом с F=100 мм без фильтра. Цвет очков в обоих случаях — светло-бежевый.

Скорость съемки с блицем на 35-мм камерах доходит до 1/125 с, хотя в большинстве кадров для лучшей проработки фона и более естественного светового заполнения применялись выдержки от 1/30 до 1/15 с.

На всех помещенных в этой и предыдущей статье портретах изображена *одна и та же женщина.*

П. ГЕОРГИЕВ



ФОТО 3



ФОТО 4



ФОТО 5

ФОТОТЕХНИКА

Инструкция должна быть точной

К черно-белым негативным пленкам заводы-изготовители «Свема» и «Тасма» прилагают инструкцию по обработке, издаваемую сотнями тысяч экземпляров. По сути дела это самая массовая информация о назначении и характеристиках покупаемого потребителями товара. Инструкция, к сожалению, содержит данные, уже давно измененные действующими стандартами.

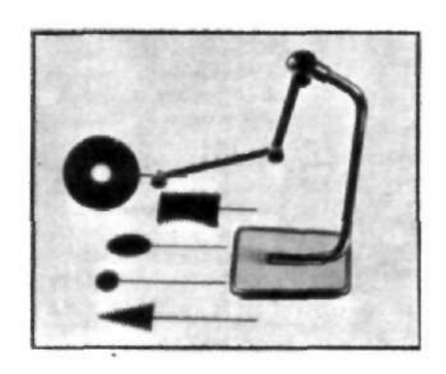
Так, вместо указанных в инструкции значений отрабатываемых затвором выдержек 1/50, 1/25, 1/5 с фотолюбитель найдет на лимбе своего фотоаппарата 1/60, 1/30, 1/4 с. Бесполезно искать в продаже светофильтры ЖС-12, ЖС-18, ОС-12, ЖЗС-9. Их новые обозначения — Ж-1,4$^{\times}$, Ж-2$^{\times}$, О-2,8$^{\times}$ и т. д. Более полными должны быть, по-видимому, данные о пленке «Фото-250». Относя эту пленку к типу панхроматических, авторы не оговаривают ее повышенную *чувствительность* к красным лучам спектра. А это — существенное обстоятельство, которое говорит о более высокой чувствительности пленки при свете ламп накаливания (нередко читатели воспринимают значение 350 ед. ГОСТа как досадную опечатку) и необходимости использования желтых и оранжевых светофильтров меньшей кратности. Думается, в инструкцию следовало бы включить все марки выпускающихся сейчас светофильтров, а не ограничиваться только четырьмя. Приводя значения кратности светофильтров, надо пояснить, что одна ступень кратности — *это переход от одного значения диафрагмы* или выдержки к соседнему, например от 8 к 5,6 или от 1/125 к 1/60 с.

Не совсем определенно и грамотно звучат термины, обозначающие условия съемки — «светло — облачно», «темно — облачно». Говоря о проявлении в нестандартных проявителях, кроме указания о возможности определения времени обработки практическим путем, следовало бы добавить, что справедливы и рекомендации, приводимые в фотографических справочниках или прилагаемой к проявителю инструкции. За все эти уточнения фотолюбители *будут только благодарны:* ведь инструкция должна быть абсолютно точной.

А. ШЕКЛЕИН

КОНКУРС «СФ» 10 000 ТЕХНИЧЕСКИХ ИДЕЙ

УСЛОВИЯ КОНКУРСА СМ. «СФ», 1983, № 3.



Маскодержатель для печати

На фотографии — шарнирный маскодержатель для фотопечати. Сменные маски закрепляются в устройстве с помощью винта с отверстием и их можно устанавливать на любой высоте и с любым поворотом. При этом сохраняется идентичность маскирования.

Ю. БУДЫК,
Московская обл.

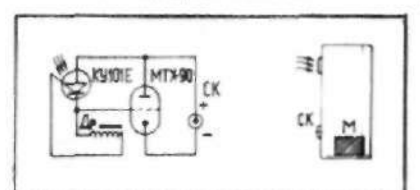
Светосинхронизатор

Предлагается новый вариант приставки для дистанционной синхронизации электронных вспышек от светового импульса ведущей.

Схема представлена на рисунке. Большинство выпускаемых промышленностью вспышек имеет напряжение на синхроконтактах (СК) порядка 30 ÷ 60 В. Это напряжение использовано в данной схеме.

Набор элементов ее минимален:

1. Фоторезистор КУ-101Е со спиленной крышкой (возможна замена на ФТ-2К с резистором 100—200 кОм или ФД-27К с резистором 1 мОм).
2. Дроссель — 100 витков, провод ПЭВ 0,1 на ферритовом сердечнике ∅3 мм; L = 15 мм.
3. Тиратрон МТХ-90.
4. Стандартный синхроконтакт или синхрокабель.

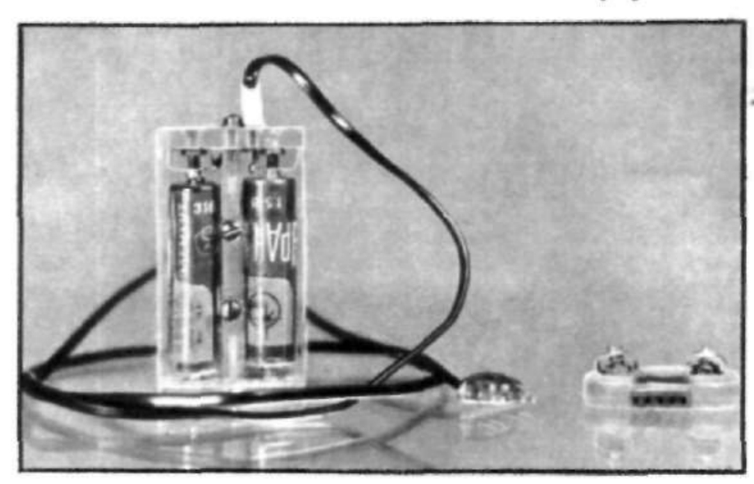


Все элементы размещаются в пластмассовом корпусе 15×15×60 мм. Масса приставки — около 20 г. На дно корпуса вклеен компактный редкоземельный магнит (М), который позволяет крепить приставку к любой плоской железной шайбе, кнопке, головке винта ∅5 ÷ 10 мм. Важно, что ориентация фотоприемника при этом максимально упростилась.

А. ТКАЧЕНКО,
Сумы

От редакции. Поддерживают ли читатели предварительное мнение жюри о том, что подобную приставку целесообразно рекомендовать к промышленному производству?

Блок питания к «Зениту-19»



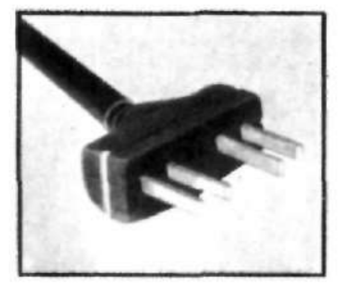




ФОТО 1
ФОТО 2
ФОТО 3

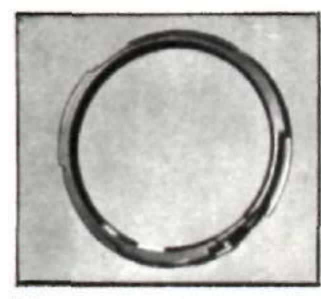
Удобна в работе конструкция выносного блока питания для камеры «Зенит-19» (фото 1). Работоспособность камеры сохраняется при низких температурах, если контейнер с элементами «316» поместить под верхней одеждой. Кроме того большая в сравнении с элементами РЦ-53 емкость такого источника целесообразна в случаях, когда необходимо произвести значительный объем работы с длительными выдержками, например при репродуцировании.

Блок питания (фото 1), помимо контейнера для элементов, содержит кабель с вилкой и контактную колодку с крепежным винтом. Контактная колодка устанавливается в камеру на место крышки отсека питания и элементов РЦ-53. Корпус контейнера изготавливается из стеклопластика и склеивается дихлорэтаном. Нижние контакты контейнера — от реле МКУ-220 и укорочены до длины 16 мм. В лепестках контактов сверлят отверстия ∅ 3 для их крепления к перегородке, затем контакты лудят, спаивают вместе и крепят к перегородке винтом М3 контактными выступами вверх. Перегородка вставляется в контейнер и фиксируется винтами М3 (4 шт.). Верхние контакты крепятся при помощи двух винтов М3 и гаек. Под контактами — цилиндрические пружины ∅ 3 мм. В ассиметрично расположенное отверстие вставляется гибкий двухпроводный синхрокабель, например от фотовспышки «ФИЛ-102». В качестве вилки (фото 2) можно использовать часть разъема МРН14-1. Средний, проходящий через центр вилки контакт и штырь необходимо спилить. Крайние контакты для пайки подогнуты и спилены попарно. В отверстие ∅ 3,2 мм вставлен свободный конец кабеля, и его жилы припаяны к спаренным выводам вилки. Сбоку на вилке выпилены знаки «+» и «—», залитые белой нитрокраской. Высверленные отверстия, места пайки и места вывода кабеля заделаны пластифицированной эпоксидной шпатлевкой, а после затвердения обработаны надфилем.

Контактная колодка (фото 3) состоит из двух частей. К верхней ее части винтами и гайками М3 крепятся два контакта. Выступающая над гайками резьба спиливается так, чтобы выступали две ее нитки. Концы контактов отогнуты на 80° к плоскости крепления и спилены до длины 2 мм. Места соприкосновения контактов с верхней частью колодки проклеены. Далее склеивают верхнюю и нижнюю части контактной колодки. Нижняя часть содержит 5 контактных гнезд длиной 16 мм от штепсельной части разъема МРН14-1. Средний контакт, проходящий через центр, удален. Боковые контакты соединены попарно и к ним припаян медный провод ∅0,5... 0,8 мм, длиной около 30 мм. Штепсель вставлен в контактирующую колодку так, чтобы проводники вышли вверх колодки через отверстия ∅ 1 мм. Стыки и полость места пайки залиты эпоксидной смолой. После затвердения смолы проводники припаяны к контактам, центральное отверстие (для крепежного винта) в колодке досверлено насквозь. Затем на выступающую часть винтов М3 надеты кусочки цилиндрических пружинок ∅ 3 мм. На корпусе контактной колодки, контейнере для батареи и крышке контейнера нанесены знаки полярности.

А. ДОЗОРОВ,
Саратов

КОНКУРС 10000 ТЕХНИЧЕСКИХ ИДЕЙ



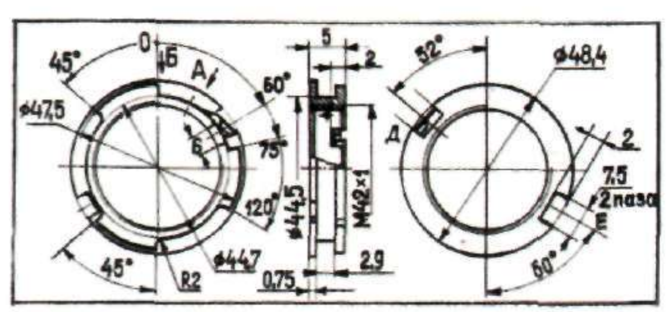
Переходник «Асахи» — «Зенит»

Байонет «К» — тип узла присоединения объективов, принятый в 35-мм камере «Асахи-Пентакс», стал наиболее распространенным благодаря его применению целым рядом фирм, производящих аналогичные камеры. Это — «Шинон», «Рико», «Косина» и намеченные к выпуску отечественные камеры «Алмаз». Однако парк объективов с резьбовой оправой М42×1 как для «Зенитов», так и для «Практик» и «Асахи» настолько велик, что следует учитывать возможность использования их с камерами, имеющими узел присоединения байонетного типа. В таких случаях применяется переходной адаптер (общий вид его представлен на фотографии, а эскизы — *на рисунках*).

Адаптер представляет собой байонетное фланцевое кольцо, внутренняя часть которого — резьба М42×1. Он имеет также пружинный лепесток-фиксатор. Конструкцией предусмотрено, что сначала устанавливается адаптер, подготавливая тем самым камеру для «резьбовых» объективов. После этого замена резьбовых объективов осуществляется обычным способом. Возможен иной порядок. Сначала *навинтить адаптер на резьбовую* часть объектива и потом уже вместе с ним вставить в присоединительный байонет камеры. При этом лепесток-фиксатор под действием байонетного выступа прижимается к наружному диаметру кольца, а после поворота объектива поднимается и западает за ограничительный язычок байонета камеры. Возврат на байонетное крепление производится в два приема: вывинчивается объектив, а затем извлекается адаптер — для этого во фланце предусмотрен паз «Д», через который ногтем можно поджать лепесток-фиксатор, вывести его из зацепления, повернуть адаптер против часовой стрелки и вынуть. Второй паз «Е» во фланце адаптера служит для поворота находящегося в камере поводка передачи значения диафрагмы в положение для измерения экспозиции на рабочей диафрагме.

Предлагаемая конструкция адаптера не содержит механизма привода диафрагмы, который в принципе может представлять собой дополнительный рычажный узел — в приемной части камеры есть для этого место. Однако усилие, которое *сообщает рычаг* привода, может оказаться недостаточным для того, чтобы утопить штырь привода диафрагмы объективов типа «Практика», «Зенит», «Асахи». Вероятно, именно поэтому адаптеры для резьбовых объективов, выпускаемых фирмой «Асахи», не имеют такого узла.

При выборе материала для изготовления переходника нужно учитывать, во-первых, то, что место крепления лепестка-фиксатора (вид А) должно быть на*дежным, хотя длина резь*бовой части винта всего лишь 1,3 мм, а высота головки винта — не более 0,6 мм (сечение И-И). Во-вторых, сам лепесток должен быть прочен, так как воспринимает почти всю осевую нагрузку при ввинчивании и вывинчивании объектива (кстати, совет — не следует слишком туго завинчивать объективы в адаптер). Для того чтобы лепесток-фиксатор при нажатии на него помещался в габарит диаметра 44,5 мм, *фрезеруется площадка* шириной 3,5 мм, длиной 22 мм, глубиной 1 мм (вид А, сечение И-И). Люфт адаптера определяется зазором, с которым язычок попадает в промежуток между лепестком-фиксатором и вырезом байонета по размеру 4,2 мм (сечение И-И). Отметим, что диаметр опорной плоскости резьбового объектива должен быть больше 48,5 мм как минимум на 4 мм, чтобы иметь опорную поверхность на фланец камеры, а не на поверхность адаптера.



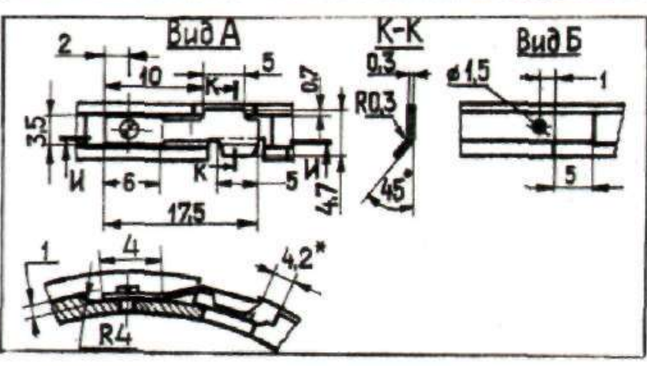


РИС. 1

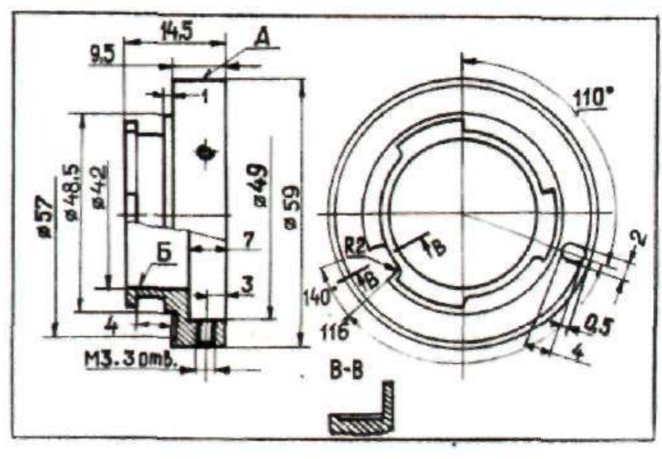


РИС. 2

Само собой разумеется, что разметку для фрезерования фланцев байонета и пазов (в условиях единичного производства) нужно делать после пробного ввинчивания объектива в *адаптер по резьбе* М42×1, индекс шкалы укажет положение для маркерной точки (вид В, точку — диаметром 1,5 мм, глубиной — 0,5 мм — залить красной краской). Выбрать материалы и назначить допуски на изготовление (желательно не ниже 3 класса точности и 6 класса чистоты поверхности) могут сами изготовители.

Отечественные объективы для 35-мм камер с обозначением «А» имеют съемно-резьбовой адаптер. Его рационально заменять новым адаптером с байонетным присоединением (рис. 2), который значительно проще в изготовлении, менее капризен в выборе материала. На рис. 2 опущены размеры для лепестков байонета — они подобны *приведенным на рис. 1*. Цековка 2×4 имеет глубину 1+0,2 мм и служит приемным отверстием для штыря фиксатора. Назначение выточки с координатами 116—140° (сечение В-В) идентично пазу «Е». Поверхность В должна быть покрыта глубоко-матовой эмалью, поверхность А — окрашена черной глянцевой эмалью.

В. ГУЦКИН,
Москва

По страницам иностранных изданий

В честь 60-летия образования СССР фотографические издания ряда социалистических стран уделили особое внимание советской фотографии.
Редакция журнала «Фотография» (ГДР) посвятила *советским фотомастерам* специальный номер. На его страницах публикуются снимки В. Темина периода Великой Отечественной войны. Советская спортивная фотография, которая, по мнению редакции, не отстает от наших спортивных достижений, представлена работами Дм. Донского. Снимки А. Мацияускаса, отмечает редакция, отобраны для публикации потому, что они привлекают внимание к будничной, повседневной жизни людей с ее заботами и радостями. В статье о Шосткинском производственном объединении «Свема» рассказано об истории становления предприятия, его продукции, экономическом сотрудничестве в рамках организации «Ассофото».
Зарождению и развитию советской фотожурналистики посвящена статья «Фотохроникеры советской эпохи», напечатанная в журнале «Чехословацкая фотография». Читателям предоставлена возможность познакомиться с творчеством пионеров советской фотопублицистики: П. Оцупа, Я. Штейнберга, П. Новицкого, В. Буллы, П. Жукова. Рассказано о новаторской роли творчества А. Родченко. Большое внимание уделено фотографии в период Великой Отечественной войны и послевоенного периода, развитию профессиональной и любительской фотографии в наши дни. На страницах этого номера опубликованы также снимки В. Генде-Роте из цикла «Пражские окна».

«Хронология истории развития фотографии» — так называется книга миниатюрного формата, выпущенная издательством «Фотокиноферлаг» (Лейпциг, ГДР). Издание является подарочным и приурочено к 25-летию издательства. Автор книги Г. Ирке в хронологической последовательности излагает историю развития фотографии. Основные ее явления и факты поданы в тесной связи с исторической обстановкой. В книге приведен подробный перечень упоминаемых имен и понятий.

Во Франкфурте-на-Майне (ФРГ) издан «Словарь фотографов» Е. Крихбаума. На 208 страницах «карманного» формата в алфавитном порядке даны библиографические и биографические сведения о 500 фотографах XIX—XX вв. Из советских фотомастеров статьи посвящены М. Альперту, С. Фридлянду, Б. Игнатовичу, Э. Лисицкому, А. Родченко, А. Шайхету, А. Шишкину, А. Сткусу, Э. Спурису, В. Михайловскому.

«Фотография-82» (ЧССР) опубликовала цикл статей известного теоретика и историка фотографии Петра Тауска.
После первой мировой войны, утверждает автор, прогресс в области производства фотографической оптики, аппаратуры и материалов дал возможность более полно обогащать снимки ощущением динамичности запечатленных сцен. «К первым фотографам, которые в 20-е годы начали систематически использовать возможности краткой экспозиции,— продолжает Тауск, — относятся советские авторы. Среди них особое место, по мнению автора, принадлежит Борису Игнатовичу, который умел уловить скоротечные ситуации обычной жизни так, что достигалось исключительно тонкое сочетание формы и содержания. Наиболее выдающиеся представители советской фотографии того периода, к которым Игнатович, несомненно, относится, считали своей главной задачей, — утверждает автор, — достоверное и одновременно наиболее впечатляющее отражение процесса рождения нового общества».

Журнал «Болгарская фотография» сообщает об учреждении премиального фонда имени главы известной шведской фирмы Виктора Хассельблада. Из средств фонда ежегодно присуждаются премии за достижения в области теории, производства и практики фотографии. Премии предусмотрены и для фотомастеров. В 1981 году лауреатом премии стал прославленный американский пейзажист Ансел Адамс. Лондонский дом распродажи «Содби», сообщает этот же журнал, устроил аукцион фотографических произведений в пользу Международного *центра фотографии*. Были проданы работы таких известных фотомастеров, как Диана Арбус, Юджин Смит, Артур Ротштейн, Ман Рей, Альфред Стиглиц, Робер Дуано, Анри Картье-Брессон и другие. От распродажи черно-белых и цветных оригиналов получено 212000 долларов, что «само по себе, отмечает журнал, свидетельствует о большом интересе к фотографии как к ценному предмету культуры».

Для мексиканцев Э. Сапата является общенациональным героем. Он не щадил себя, защищая революционные завоевания и проводя в жизнь одну из первых на всем Американском континенте аграрную реформу. Именно поэтому он имеет полное право быть возведенным в ранг национального героя... «Когда





СТОРОННИКИ САПАТЫ, ПОЗИРУЮЩИЕ ДЛЯ ФОТОХРОНИКЕРА РЕВОЛЮЦИИ

ЭМИЛИАНО САПАТА И ЕГО БРАТ ЮФЕМИО, ТОЖЕ ОДИН ИЗ РУКОВОДИТЕЛЕЙ РЕВОЛЮЦИИ, СО СВОИМИ ЖЕНАМИ. 1914 г. *ФОТО* ***А. КАЗАЗОЛЫ***

ВЗРЫВ
ФОТО **АББАСА**



создатели как американских, так и мексиканских фильмов воздают должное вождю мексиканской революции Э. Сапате, — пишет журнал «Фотомагазин» (Франция), — они часто забывают о том, что его образ сложился благодаря одному из первых фотожурналистов, оказавшемуся причастным к революционным событиям». Им был мексиканский фотожурналист Агюстэн Виктор Казазола.
Снимки Казазолы можно приобрести в центре Мехико в магазине «Фотографический базар». Но, к сожалению, никто не знает фамилии их автора. Работы Казазолы, считает журнал, «должны напомнить нам о том, что на всех континентах вчера и сегодня были и есть талантливые фотографы, имена которых нам неизвестны». На страницах журнала воспроизведены снимки А. Казазолы, которые свидетельствуют о незаурядном мастерстве их автора, работавшего в трудных походных условиях несовершенной аппаратурой.

«Когда ты слишком занят эмоциональной стороной происходящего, хороших фотографий не получается: начинают трястись руки... Я видел во сне Вьетнам три года спустя, Иран мне снится до сих пор. Вот цена за то расстояние, которое существует между тобой и тем, что ты видишь». Это высказывание, опубликованное на страницах журнала «Фотомагазин» (Франция), принадлежит французскому репортеру Аббасу. По мнению этого опытного, много повидавшего фотожурналиста, снимки политических, социальных и исторических событий лучше выполнять в черно-белом варианте. «Цвет рассеивает внимание, он сам по себе уже событие» — считает репортер. Любопытно и другое его мнение: «О фотографах говорят, что они наблюдатели. Нет, наблюдатель — это человек, который рассматривает происходящее для своего собственного удовольствия. Мы же появляемся на месте событий потому, что у нас в руках фотоаппарат... Мы появляемся, чтобы делать фотографии. И, может быть, через 20 лет нам удастся сделать одну стоющую фотографию, на которую будут смотреть и потом...»

Центр фотографического обучения организован в Никарагуа, — сообщает английский журнал «Кризэйтив камера». Он создан Ассоциацией никарагуанских фотографов и «ставит своей целью учредить национальный фотографический архив, централизовав всю работу по истории фотографии».
Ассоциация никарагуанских фотографов состоит пока из 70 человек. В Манагуа по ее инициативе была открыта фотографическая выставка, на которой демонстрировались работы большинства ее членов. Намечено издать книгу, отображающую достижения Ассоциации за три года работы после революции.

Журнал «Арте фотографико» (Испания) в серии «Фотография как терапия» опубликовал статью Франсиско Фонтанета об использовании семейных альбомов при исследовании психотерапевтических процессов. Человеку предлагают отобрать несколько любых семейных фотографий и представить их в произвольном порядке психотерапевту. Затем врач беседует с пациентом. В процессе беседы он тщательно следит за тем, «чтобы слова пациента были в точности записаны. То же относится и к поведению больного в то время, когда он делал комментарии и рассказывал». Учитывая полученную информацию, врач устанавливает причины и факторы, которые могут влиять на эмоциональные расстройства пациента.
На страницах этого же журнала дается ряд советов о том, как использовать специальные эффекты для создания фона на фотографии, например получить изображение паутины, дыма или огня. Паутину можно создать при помощи обыкновенного тюбика с канцелярским клеем. Выдавливая капельки клея, протягивают их в воздухе. Когда волокна клея затвердеют, из них «плетут» паутину и накладывают ее, например на фон натюрморта.
Туман, дым получают, ставя пепельницу с затвердевшим клеем, который сильно дымит, если к нему приложить зажженную сигарету. Для получения эффекта огня берут несколько стеклянных осколков янтарного цвета и кладут их на электрическую лампочку. Эти приемы просты, они помогают фотографу, считает автор статьи, «превратить обман в ту реальность, которую надо создать. Ибо фотографы, как профессионалы, так и любители, подвластны обстоятельству: когда надо, дождя нет».

Испанские сюжеты

На международную выставку документальной и художественной фотографии «Человек и мир» многие страны прислали большие и интересные коллекции, к числу которых можно с полным правом отнести и работы испанских мастеров. Они дают прекрасную возможность увидеть Испанию не со страниц рекламных проспектов туристических агентств, а глазами самих испанцев.
Прежде всего — это относится к серии фотографий Х. М. Эскалона Мартинеса под общим названием «Люди горного Арагона», отмеченной премией выставки. Дети и старики — один из наиболее популярных сюжетов у фотографов. Здесь многое построено на контрасте возрастов и в то же время на схожести восприятия жизни ребенком, который только начинает свой жизненный путь, и стариком, который его заканчивает. Но автору удалось добиться большего — фотография заговорила: «Дедушка...» — кажется, шепчет мальчик, прижимаясь к старику. На другом снимке старая женщина, мать, занята приготовлением обеда для своей большой семьи. В руках у нее ступка и пестик. Над очагом подвешена кастрюля, в которой варится острый соус — традиционная приправа испанцев к рису, мясным, овощным и другим блюдам. Такая картина характерна для горных селений Арагона. Придут с работы муж и сыновья, вся семья соберется за большим столом, усталые, голодные. И она, мать, будет их кормить, расспрашивать о том, что случилось за день...
Две работы Бенито Ибаньеса «Рекогида» («Сбор урожая») и «Человек и машина», казалось бы, на одну и ту же тему: человек и его дело. Но насколько они различны по своему смысловому звучанию! На первом — огромное поле риса, залитое водой, хмурое небо с тяжелыми облаками и человек с охапкой рисовой соломы. Огромность поля и неба подавляют. Они довлеют над человеком, который полностью зависит от капризов природы. Смыслом его жизни стала постоянная борьба за урожай, боязнь лишиться результатов своего тяжелого ежедневного труда...
«Человек и машина» — совершенно иного плана. Здесь доминирует фигура человека, уверенного в себе и во власти человека-творца над послушным ему механизмом.
Очень интересен кадр Дионисио Фазенде Эрнандеса «Пророки». Такие сценки типичны для маленьких испанских городков, где все знают друг друга и уж, конечно, священника, который вхож в каждую семью. Здесь столкнулись в споре два мировоззрения, два человека, принадлежащие к различным социальным слоям — рабочий и священник. Католицизм играет существенную роль в жизни страны. В конце XIX века об испанских королях говорили, что они бо́льшие католики, чем Папа Римский, и это, естественно, наложило свой отпечаток на развитие всего испанского общества. Даже сейчас нельзя не учитывать того огромного влияния, каким обладает католическая церковь в Испании, особенно среди простого народа. Об этом напоминает работа фотохудожника Х. М. Лаурадо Асенса с символическим названием «Между прошлым и будущим»: маленькая девочка в старинном платье и четыре монахини в черном с закрытыми капюшонами лицами. Подобные сцены, напоминающие знаменитые «Капричос» великого Гойи, до сих пор можно наблюдать в испанских городах во время празднования Святой недели. И хотя эти шествия носят, скорее, театрализованный характер, но все же мрачное прошлое католицизма властно напоминает о себе...
«Вечер нового дня» Хосе Луиса Касеса Арландеса по своему решению напоминает кадр из кинофильма. Бескрайнее поле, гигант на переднем плане, укладывающий брикеты соломы. На заднем плане прямо посреди поля стоит старинный секретер, за которым занимается мальчик. Эта деталь может быть несколько надумана, но в целом снимок несет большую смысловую нагрузку: далеко не на всех крестьянских полях Испании можно увидеть такую картину. Чувствуется, что собран богатый урожай, и щедрость хлебного поля дает возможность решить многие проблемы, которые есть в любой крестьянской семье. Сравните два снимка: «Сбор урожая» и «Вечер нового дня». Если первый полон какой-то безысходности и, я бы даже сказал, трагичности, то от второго веет оптимизмом и верой в завтрашний день.
О работах испанских мастеров фотографии можно говорить много, тем более, что испанская коллекция была одной из самых крупных среди национальных коллекций, присланных на международную выставку — около ста пятидесяти снимков. А о зрелости испанских авторов говорит хотя бы тот факт, что работы двух из них — Х. М. Рибаса Проуса и Х. М. Эскалона Мартинеса были удостоены призов этого представительного международного форума.

В. МАЕВСКИЙ,
журналист-международник

БЕНИТО ИБАНЬЕС РЕКОГИДА (СБОР УРОЖАЯ)

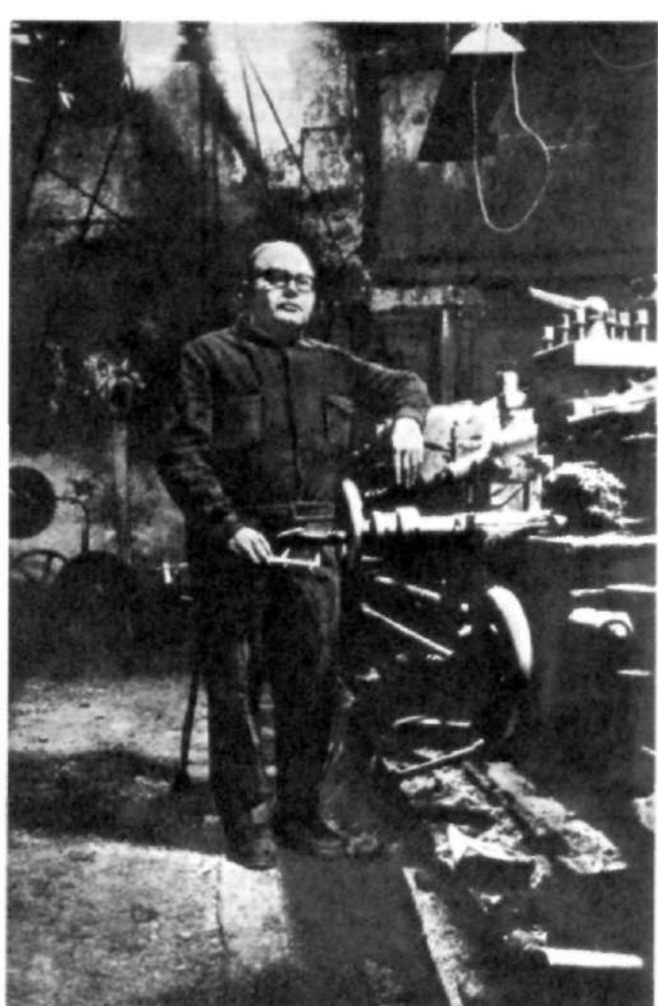
ХОСЕ ЛУИС КАСЕС АРЛАНДЕС ВЕЧЕР НОВОГО ДНЯ

ЛАБАРГА ФРАНСИСКО ХАВЬЕР ТЕНЬ И ФИГУРА

БЕНИТО ИБАНЬЕС ЧЕЛОВЕК и МАШИНА

ХОСЕ МАРИЯ ЛАУРАДО АСЕНС ПОРТРЕТ ПОЖИЛОЙ ЖЕНЩИНЫ











ХОСЕ МАРИЯ ЛАУРАДО АСЕНС МЕЖДУ ПРОШЛЫМ И БУДУЩИМ

ДИОНИСИО ФАЗЕНДЕ ЭРНАНДЕС ПРОРОКИ

ХОСЕ МАРИЯ ЭСКАЛОНА МАРТИНЕС ИЗ СЕРИИ «ЛЮДИ ГОРНОГО АРАГОНА»






Цена 70 коп.

Индекс 70869

